未讀

How to Listen to Jazz

如何听爵士

懂得爵士乐，就意味着懂得过去所有的音乐。——马尔克斯

5个爵士乐关键元素+12种爵士乐风格+150位当代爵士名家

美国杰出音乐史学家、爵士乐终身成就奖得主力作 / 《经济学人》2016年年度好书

张有待作序 | 李宏杰、焦元溥诚意推荐 | 附赠赏乐书签-扫码聆听精选曲目

北京联合出版公司
Beijing United Publishing Co.,Ltd.

〔美〕特德·焦亚 Ted Gioia ——著 孙新恺——译

VISIT...

LANZAROTE Caliente.com

版权信息

如何听爵士

HOW TO LISTEN TO JAZZ

作者：［美］特德 · 焦亚（Ted Gioia）

译者：孙新恺

出品方：未读· 艺术家

出版社：北京联合出版公司

How to
Listen to
Jazz
-
Ted Gioia

打开虾米音乐
扫码听爵士



目录

版权信息

序言

引言

第一章 节奏之谜

第二章 走进音乐

第三章 爵士乐的结构

第四章 爵士乐的起源

第五章 爵士乐风格的演变

第六章 走近爵士乐革新家

第七章 在当代聆听爵士乐

附录 150位爵士名家：处于事业早期或中期的爵士大师

致谢

献给我的哥哥达纳，一位卓尔不凡的诗匠

“聆听是音乐的核心。”

——

艾灵顿公爵

序言

什么是爵士乐？

也许每个人都有自己的答案。然而你可能不曾意识到，你听到的爵士乐并不是真正的爵士乐。你心中的爵士乐，也许是跟爱人晚餐时餐厅里时隐时现的背景音乐，也许是挑选唱片时店里播放的爵士乐，或者是来自一段电波，或者是源于某一个现场。没错，这些都是爵士乐，但是这些都不能代表真正的爵士乐。

爵士乐从诞生之初就在不断吸收各种类型的音乐元素与文化特征，100多年过去了，现在的爵士乐已然是一个丰富而多样的广阔世界，早已不是只言片语、几首乐曲所能概括。爵士乐中有抗争的历史、文化的冲撞、情感的宣泄，乃至对人性的拷问。也许你能够体会切特·贝克（Chet Baker）的忧郁，也能感受到戴安娜·克瑞儿（Diana Krall）的欢快，然而，如果你无法理解约翰·科尔特兰（John Coltrane）对于人性的探索，那么你就不能算是真正理解爵士乐。想理解爵士乐，就一定要深入它的精神核心，要回到当时的历史背景里，在那个时刻、那个环境中，去感受爵士乐手以无词的纯音乐所表达出的更深层次的人性体验。

爵士乐诞生于美国的新奥尔良，与当时的历史阶段、社会背景有着密不可分的关系。对于生长于中国传统文化里的我们而言，要想参透这样一种独特的文化确实存在着固有的限制。我们只能透过眼前的一扇窗，看到被框定出的一片风景，然后将这片风景认定即是爵士乐。

我热爱爵士乐，在二十几年的赏乐过程中，也形成了自己的理解，然而关于爵士乐，有些问题始终没有满意的解答。在翻看这本《如何听爵士》的过程中，我忽然发现，觅之不得的答案竟跃然眼前。作者特德·焦亚既是音乐史学家，也是爵士钢琴家，也许因为这样独特的身份，让他能够从一种全新的角度，以简单易懂的语言，去解释爵士乐，与所有人分享他的独家心得。这些独具创意的窍门和方法，让我不时有茅塞顿开之感，相信也会让很多爱乐人深有共鸣，犹如巧遇知音，在每一个顿悟的时刻坚定对于爵士乐的热爱。

爵士乐很多时候是纯音乐，是抽象的，它把更多的想象空间留给了听者。优秀的音乐家在作品中注入了自己的灵魂，因而在他的音乐中，蕴含着丰富的含义，每一首乐曲都有自己的灵魂，有思想，也有温度。音乐就是音符，音符就是数字，数字就是密码。在一首经典作品中，隐藏着很多密码，每一个听者都是解码人，每个人都会从音乐中得到独一无二的感受。

创作者是伟大的，听者是幸福的。做一个幸福的听者，一起听爵士。

张有待

2018年3月

引言

还有什么能比音乐更让人捉摸不透呢？当外星人从遥远的星系来到地球时，食物、性别和政治对他们来说都是很好理解的事。但是当看到人类戴上耳机听起了音乐，或又随着乐队演奏翩翩起舞时，他们就算挠破绿脑壳也想不明白所以然。舰长，我们无法破译这些三分钟音频里暗藏的信息，而地球人拒绝把解码规则交给我们。科幻电影全都搞错了，外星人没那个闲工夫去炸埃菲尔铁塔和白宫。他们都在忙着破解巴赫赋格的重要意义、电子舞曲的仪式程序，以及即兴爵士乐中的规则。

其中，让他们最为困惑的也许就是爵士乐的演奏。一支乐队日复一日地演奏同一首乐曲，却每场都不重样，还有什么比这更令人费解？你该如何破解其中的奥秘？摇摆之感备受爵士乐迷追捧却又难以客观度量，这种精髓你该如何捕捉？音乐看似随性自然、即兴而就、充满激情，却同时受坚实的基础法则和不破的传统所支配，这样的结构，你又该如何体会？据说被问及爵士乐之精髓时，爵士乐偶像“胖子”沃勒（Fats Waller）警告道：“如果你真想认真追究，我劝你还是别白费心机了。”1 对于这般艺术形式，你又如何融会贯通？

然而，与爵士乐一样深不可测的，还有爵士乐评论家。这些专业听众到底是何方神圣，竟有如此能力，以语言文字来诠释这奇妙的音乐，并在打分之后（这张新专辑能有四星！）立刻把注意力转移到下一首歌上？从定义上讲，音乐始于语言的尽头，但这些评论家却靠着打破这一界限来养家糊口，把音乐降格成文字之余，竟然还能让我们

听从他们的判断。外星人一定会绑架几个这样的评论家回去，把他们接到测谎仪上，强迫这些人揭示创作音乐的奥秘。

当然了，许多地球人也同样因评论家而感到困惑。那些星级跟评分到底是从哪儿来的？评论家们滑稽的手势并不能为他们赢得可信度。那些著名的影评家，决定把他们博大精深的评论浓缩成一个拇指向上或向下的手势，就好比竞技场边的观众，但这么做其实是在给自己跟这个行当抹黑。成为一名评论家真的那么容易吗？当一位评论家拇指向上，另一位则拇指向下时，我们又该得出怎样的结论？假若评论不只是一堆天马行空的个人观点，而是遵循着一个客观标准的话，那他们的意见不是该基本一致吗？

普罗大众对他们还有一种根深蒂固的质疑—那些“严肃”的评论家，一定会瞧不起深得人心的艺术作品。这种质疑不是没来由的。票房冠军、畅销书籍、热门单曲从来都被这些精英人士嗤之以鼻。他们反倒是把那些明理之人都不敢恭维的高深晦涩之作捧上天。读者常常会思忖，这些评论家不肯老老实实地赞美手头上的作品，是不是仅仅想伪造虚假的学识来突显自己的过人之处？

评论家们故作神秘的点评更是令人如坠云雾。他们能火速给一部作品评星打分竖拇指，却很少会告诉我们这些等级的高低是如何得出的，他们应用的是什么样的评判标准。音乐刊物上会发表数不清的乐评去推销四星、五星的专辑，狠批那些两星、三星的专辑，但我们从哪里才能找到对评分系统的深度解读呢？这些评价有何价值？基于什么样的假设条件？若乐迷想一探究竟，他们会发现，尽管每张专辑都有详细的资料，却几乎没有任何信息解释这些评价到底从何而来。

尽管我已经当了许多年的评论家，但我依然能理解新手面对晦涩评论时一头雾水的心情。三十多岁的时候，我曾在纳帕（Napa）生活了一年，那时候几乎每一位邻居都是葡萄酒业内人士。为了能和邻居们聊得开，我决定拓展一下自己对葡萄和年份的认知。了解这一领域

的知识本是件放松的事情，但我却十分较真，甚至拿出一笔辛辛苦苦赚来的钱，订阅著名品酒大师罗伯特·帕克（Robert Parker）价格不菲的期刊。令我没想到的是，我不但了解到关于葡萄酒的知识，还学了些写评论的新招。他笔下用来描述葡萄酒的辞藻可谓千变万化，着实令人惊艳。让人垂涎三尺的乌蓝之果蒙着薄薄一层葡萄籽、烟熏肉、白垩土和药用碘酒的气息，这一款味道强劲的酒谨记着令人神清气爽的使命。我能一口气读上百篇他写的品酒短评，帕克用词语从各个角度捕捉无形特质的能力，让我深深沉浸在对他的仰慕之中，很快就把葡萄酒抛在脑后。你能用多少种方式去描述发酵葡萄汁的口味呢？帕克似乎能创造出无穷无尽的可能，他那些精彩绝伦的描述中蕴含着奇异的诗意和饱含隐喻的洞察力。我当时正在纳帕写一部关于爵士乐历史的著作，至今我依然坚信自己描述音乐的能力有所进步，是得益于这种葡萄酒文化和评论的熏陶。

可是，读了几个月帕克的期刊之后，我依然分不清被他评为85分和95分的酒之间有什么区别。我喜爱读他的文章，但我更爱喝葡萄酒。尽管我尝到了不少佳酿，也承认他确实介绍了许多好酒，但对于他动笔描述葡萄酒之前运用的到底是哪些精细的衡量标准，我仍旧只有一个粗浅的认识。

可是，当我回头看自己的音乐评论时（现在已经能占满一层书架了），才意识到自己跟罗伯特·帕克和竖拇指的影评家一样罪孽深重。这些年来我对许多艺术家做出了有褒有贬的评价，却没有详细阐明判断标准。我偶尔会就自己的评估过程做出简单的描述，但详细程度却远不及这些作品应得的。

跟我一样的音乐评论家大有人在。读了几百本关于爵士乐的书后，我却想不起有哪个乐评人，实实在在地从细节和要点上解释过他们听音乐时会留意的品质。当然，他们会讨论音乐家、专辑、演奏技法和音乐风格，却何曾邀请读者进入评论家的脑海（多么可怕的想法！），一窥筛选信息与评估的过程？

考虑到这些，接下来我会在本书中试着展现出我欣赏音乐的过程。我之所以这样做，不仅仅是出于个人忏悔，也不只是为了写出一本音乐鉴赏指南—尽管这两项也是部分原因—身为一名音乐听众，这种近距离的欣赏是我的快乐之源。我希望这些音乐欣赏策略也能为你带来更深一层的喜悦。紧接着，我们会探讨爵士乐的结构和风格，并一窥这一音乐流派里的大师风采。不过有个前提，对于我们期望从爵士乐里听到什么，要先达成共识。聆听是基础，此外一切都是在这个基础上搭建起来的。当然了，下文的内容难免会带有主观色彩，然而我希望当你读完这本书后，能意识到这种深度批判性的聆听和评价不仅仅是基于个人品味的，而且是基于根植在音乐本身和其发展过程之中的明晰标准的。音乐本身对听众有所期望，而评论家在传达这些期望时，会把主观性排除在外，至少在某种程度上。

也许你不认同本书所谈及的一些评价和建议。说实话，一切规则，包括我自己的，都有例外。但即便如此，在跟规则打交道的过程中，你会见识大增，眼界大开。不管怎样，本书中的观点都是我长年累月研究音乐后辛苦总结出来的。我希望把这些观点写下来，能让你深入了解欣赏爵士乐的神秘过程。

第一章 节奏之谜

让我们从一则逸事说起。

一名年轻的学者决定毕其一生钻研非洲节奏。他搬到加纳定居，并拜于当地十几名大师级鼓手门下。整整十年，他在传统音乐和地域文化中徜徉。不仅如此，这个年轻人在学业之余，还会博采众长、取长补短，耶鲁大学的讲堂、海地的传统社区或是其他非洲聚落都成为他获取知识的来源。时光荏苒，年轻人的专业学识日益增长，最终他的成就超越了普通学者。如今，他已经是一名继承了传统的资深实践家。

但是，当这位专家回到美国之后，他意识到向外行传达这些音乐实践的精髓并非易事。在向学生讲解达贡巴鼓（Dagomba Drum）的演奏时，一名学生提出了一个最简单的问题："我怎么才能找准进入音乐的时机呢？我什么时候开始演奏呢？"在西方音乐理论里，回答这个问题再简单不过。无论是指挥家一舞指挥棒，还是乐队领班倒数拍子，抑或是乐谱标注之处，都是开始演奏的标志。然而，在一场音符自由流淌的西非音乐演奏中，找准进入的时机则是另一码事。

"我试过通过数另一面鼓的拍子，来演示这面鼓进入音乐的时机，却没有奏效。"这位学者苦恼地说道。进行再多的理论分析，制定再多的规则，都解决不了这个问题。最终，他意识到只有抛开理性分析，用纯粹的乐感去引导，才能克服这一困难。他总结道："唯一的办法，就是先跟着听，然后开始。"2

先跟着听，然后开始。就这么简单？十年的钻研，成果只是这八个字？然而删繁就简，水落石出，真相原本就如此纯粹。

对于那些献出大半辈子去钻研音乐的人来说，这样的故事是发人深省的。他们深知在音乐里，特别是节奏的精髓中，有一种魔力无法用理性去诠释。这一层面必须用心去感知，若无法体会，一切学术性的剖析都是徒劳。要想踏上这条路，学者必须跳出学术的框架，学生

也必须把理论课程抛在脑后，才能无拘无束地前行，进入这难以捉摸和描述的感性空间。

所有的寓言和逸事都隐含着说教意味，这个也不例外。这则向我们证明了聆听的力量的逸事，源自在非洲节奏与鼓法领域最有学识的专家之一——约翰·米勒·切尔诺夫（John Miller Chernoff）的真实经历。在故事里，聆听战胜了分析。若是说双耳优于大脑的结论让训练有素的音乐学家无地容身，那么从另一方面来说，这个观点也给那些对这门听觉艺术的专业术语和编纂过程一知半解的门外汉打了一针强心剂。抛开专业术语去聆听，才是通往音乐核心的道路。若是我们从足够深的层次上去聆听，无须专业文凭或执照，我们便能领悟一首歌曲的魔力所在。

这本书的主旨就是，用心聆听，定能深入爵士乐纷繁复杂的世界中，揭示出其魅力所在。这并不是在贬低正规音乐教育和课堂教学的价值。然而，值得一提的是，那些最早为我们带来爵士乐的前人，大都没接受过多少正规音乐教育，有些人甚至完全没有任何专业知识。但他们懂得聆听。此外，像切尔诺夫和他的学生一样，他们还知道如何把聆听的能力作为一把钥匙，开启个人的创作潜能。

同样不可不提的是，在爵士乐的根基——非洲传统音乐中，是鲜有演奏者和听众之分的。社区里的所有成员都会参与到音乐生活之中。在这种文化中长大的人认为，享受创造音乐而带来的愉悦和兴奋不需要特殊的训练或技能。在这样的文化传统里，并没有行外人之说。他们相信每个成员都有能力理解音乐的精髓。然而，客观前提是，他们必须聆听，用心聆听。

当我们对爵士乐的各个方面，尤其是节奏——这魔法般的精髓，做出评价时，这些考量都是十分关键的。近几十年里，科学大大深化了我们对节奏本质的认知。如今我们可以单独抽取并计量节奏对我们脑电波、荷尔蒙、免疫系统和其他生理现象的影响。[3] 但是，这些研究

反而加深了节奏的神秘感。我们的身体为何会对节拍产生如此强烈的反应？狗为什么就不会跟着外界节奏摆动身体？猩猩、猫和马为什么就不会随着节拍起舞？它们并没有这种天性，也难以通过后天的训练进行培养。然而，任何一个人类社会或群体，都会为这种对节奏情不自禁做出的反应提供出口—有时甚至会通过这种反应进入超凡脱俗的境界。这种爱乐的习性不但存在于我们体内，甚至可以说是根植在灵魂之中。但是，当我们从这一美学层面进行评价时，应从何开始？

因此，在这里，在这本书的一开始，我们就遭遇了当头一击。我们必须从爵士乐中最首要的成分—千变万化的节奏开始讲起。这是音乐中最难定义的一面，也是言辞难以传达的一点。但是，如果你学会了深度聆听爵士乐充满魔力的节奏，我们便能朝音乐的精髓迈进一大步。那么，就让我们来解开爵士乐的节奏之谜吧。首先，我想与大家分享在研究爵士乐的魅力时我所采用的方式和独特的经历。

爵士的脉动（或摇摆）

在一个乐队中，我首先注意聆听的是不同演奏者节奏的凝聚程度。有些爵士评论家称其为摇摆。诚然，至少在绝大部分的爵士演奏中，摇摆确实是其中的一部分。然而，我们这里说的不仅仅是让人跟着打拍子的推动力。出色的爵士乐队在演奏时，你能听到每位乐队成员的节奏以一种悦耳的方式相互嵌合。这种嵌合里有一种神秘的互让，其中某种奇特的气质又让人对此种现象难以名状。如果你去听那些最富创新精神的节奏乐段—比如战前的贝西伯爵（Count Basie）的乐队、20世纪60年代早期的比尔·埃文斯（Bill Evans）的三重奏、20世纪60年代中期的迈尔斯·戴维斯（Miles Davis）和约翰·科尔特兰

（John Coltrane）的组合，抑或是当代的维杰·伊耶（Vijay Iyer）、布拉德·梅尔道（Brad Mehldau）和贾森·莫兰（Jason Moran）等人的音乐，你都能听到一种充满矛盾的配合，每时每刻都在进行。演奏者在迁就别人的同时也在坚持自己在音乐里的话语权。不知怎的，他们可以同时做到妥协和苛求。这种悦耳的互让能把独立的个人风格融合起来，产生整体协同效应，音乐的脉动由此活力四射，魅力十足。

与之相反，业余乐队吃力地模仿着这种大师毫不费力就能实现的凝聚感。听着那些尝试摇摆却未能成功的乐队演奏，你或许会对摇摆有更深的领悟。在下文里，我会不断建议你去发掘一些技巧较生疏的演奏者，听听他们的音乐。你可能会对此有所怀疑，我也不能怪你。哪个音乐鉴赏教师会关注那些差强人意的演奏呢？但是，我坚信只有不断地认真去听那些二流的音乐，你才能真正领会世界级艺术家所取得的成就。幸运的是，现在要找到这样的音乐很容易，你只需要在Youtube视频网站上搜索“学生爵士乐队”就可以了。在你听了十来个初级或中级的乐队的音乐之后，你就能领会到他们与顶级专业乐队之间的差距了。这些组合最大的短板就是他们尴尬的合作，其中的紧张感一听便知。你可以本能地感受到他们摇摆中的呆滞。这些乐队好比需要检修的汽车，并不是所有汽缸都在正常运作。

这一番话并没有恶意。我也曾身处那样的境地，经历过这一系列挣扎。在15岁到25岁期间，我曾在钢琴前苦练过上万个小时。我熟知爵士新手会犯的每个错误，因为我全犯过。事实上，身为一名音乐评论家，我做出的最刻薄的评论都是针对自己的。在20岁前后的那几年里，我录了不少自己演奏的乐曲，后来全数销毁。曾有人好奇地询问缘由，我解释道：“我弹的音符都没有问题，但是我的开场、结尾，以及中间的一切都是问题。”我的指法轻盈灵巧，音色表达多少也能引以为豪，然而音乐中许多最为基本的方面，都是后来在一次次挫败和挣扎中才得以掌握的。直至今日，那段学习历程对我来说仍然不堪回首。

有时候，我真希望自己往日的学习和积累能来得容易一点儿。在那些有着惊人耳力和乐感的音乐家身旁待久了，我自然十分妒忌他们轻而易举就能领悟爵士之道的能力。当年我曾有幸与斯坦·盖茨（Stan Getz）同台演奏，我发现演奏台上的每个音符都逃不过他的耳朵。若是把一个和弦里的音符换掉，他立刻能在演奏中做出反应。记得有一次，我们演奏完《梦中人》（You Stepped Out of a Dream）后，他走到我跟前，对我说："我很喜欢你偷偷加入的那个增和弦。"对盖茨而言，他很少会如此精确地描述一个和声。在我看来，他活在一个完全由声音构成的世界里，而我们却会被和声法则和专业术语所羁绊。尽管他那专业的分析让我大吃一惊，但对于他能注意到我加入了一个不超过一两秒的伴奏和弦，我却毫不惊讶。盖茨的耳朵是万中无一的，在跟他相处的时间里，我意识到演出之中没有什么突发情况能让他措手不及。他能在完全无须考虑和声法则和音阶音型的情况下便做出自然的回应。

我却跟他不一样。我有一双很灵的耳朵。有些人甚至会说我的听力十分出色。许多年前我曾参加过一项研究，测试的是辨识音程的能力，研究者表示我的反应速度在被测试者中是最为迅速的。尽管如此，与斯坦·盖茨、切特·贝克（Chet Baker）等耳听万籁却无须加以思考的神人比起来，我深知自己和他们之间存在的差距。他们有先天优势，就这么简单。而我得靠后天长年累月磨炼出来的能力、分析技巧和方法论来弥补。也算有幸，这些年来我的积累全都派上了用场。基本上可以这么说，我的爵士技能是通过一路上的辛勤付出、日积月累而获得的。

有时我会觉得，由于我在学习过程中使用了系统化的方法，讲求细节，我的执教能力和评论水平也因此而获益良多。有人曾告诉我，NBA最优秀的教练—像是菲尔·杰克逊（Phil Jackson）、帕特·赖利（Pat Riley）、格雷格·波波维奇（Gregg Popovich）—都不是天赋异禀的篮球运动员。我年轻时，曾经看过赖利跟杰克逊的球赛，他们几

乎整场比赛都坐在场外的长椅上。然而正是他们为了争取到上场时间所进行的加倍刻苦训练，才使得他们练就了得之不易的洞察力，而那些具有先天优势的球员，则无须为此劳力费心。我的音乐家之路也正是如此。我学得慢，学得细。因此每当我请读者留意业余演奏者的缺点时（在本书中我经常会叫你这样做），你大可放心，我在做比较时是怀抱着同情心和自知之明的。

还是回到摇摆（或者说，按照我们目前所讨论的，也就是缺乏摇摆）上来吧。这种缺乏节奏凝聚力的现象在二流爵士乐队中十分常见，甚至对音乐知识一窍不通的听众都能本能地分辨出来。这样的演出无法带给他们真正的满足和享受。这一现象，不仅在打响指的快曲中会出现，甚至在舒缓的曲目或是浪漫的抒情曲中都会有所体现，而对于后者，“摇摆”一词也许不能准确描述出其中蕴含的节奏。你或许以为自己对爵士乐一无所知，但是对业余乐队和专业乐队进行了对比之后，你会发现自己很快就能从他们节奏互动的自信程度和灵活程度中听出区别。

现在，忘掉那些尴尬的学生乐队，把我们的注意力转向音乐大师。在听完业余演奏者的表演后，去听听顶级专业乐队对同一首歌的演绎，你会惊叹他们之间的差距是如此之大。我们能从这些一流爵士乐队的演奏中找出摇摆的真谛吗？有一个方法便是反复聆听同一场演奏，每次把注意力集中在其中的一种乐器上。若你想寻觅摇摆的神秘源头，那么贝斯与鼓之间的嵌合便是一个很好的起步点。在顶级音乐家的一流演绎之下，贝斯与鼓也许是爵士乐中最让人愉悦的声音了。聆听一下20世纪50年代贝斯手保罗·钱伯斯（Paul Chambers）和鼓手菲力·乔·琼斯（Philly Joe Jones）在那些经典爵士乐录音中的互动，或20世纪60年代罗恩·卡特（Ron Carter）和托尼·威廉斯（Tony Williams）的录音，或是当代的克里斯蒂安·麦克布赖德（Christian McBride）和布雷恩·布莱德（Brian Blade）的演绎。对，他们的名字并非家喻户晓（很少有爵士乐队的主力成员是贝斯手和鼓手），然而

乐台后面要是少了这些身怀音乐绝技的搭档，乐队也不可能如此熠熠生辉。

音乐演奏中的这种神秘的特性不仅仅局限于爵士乐。许多成功的流行歌曲背后的“秘制配方”，就是独立音乐家之间的凝聚程度，也就是不费吹灰之力就能把个人节奏感融合在具有说服力的声音之中。在唱片业界，最受尊崇的伴奏家们几乎都是以团队形式参与演奏的，这绝不是巧合。音乐家们都对破坏乐团（The Wrecking Crew）、放克兄弟（The Funk Brothers）或马斯尔肖尔斯录音室（The Muscle Shoals Sound）赞不绝口—这些名字指的都是录音室音乐家团队，鲜有明星个人，这些团队在数不清的畅销唱片中都扮演了关键角色。唱片制作人反复聘请这些团队，正是因为他们意识到，要想让歌曲登上排行榜，完美磨合的集体互动跟大牌巨星一样重要。顶级的爵士乐团也是如此。尽管爵士乐是一种高度个人主义的艺术形式，它的主要成员被当成英雄般谈论，但其关键要素（我评估一场演奏的出发点）却超越了个体，存在于集体之中。

正如前文所说，尽管很难界定是什么造就了自如的摇摆，然而我们可以比较明确地指出，有哪些因素是与其无关的。首先，世界级爵士乐队的悦耳脉动与节奏的精确性或平稳的节拍之间几乎没有任何关系。不然的话，软件生成的节拍都比爵士鼓手要强，然而事实并非如此。正如那首著名的民谣里所歌颂的约翰·亨利[4]（John Henry），爵士乐手胜于机器，而且远胜于机器。顺带提一下，总的来说我并不在意一个爵士乐队在演奏一首曲子时逐渐调整速度—尽管我的经验是，对听众来说，加速总比减速容易接受。如果你在演奏时不断提升速度，听众可能会觉得十分刺激，然而减速常常是难以入耳的。但无论是哪种情况，爵士节拍的秘密都不能通过节拍器来衡量。

几年前，我与一名使用电脑分析节奏的专家合作，试图弄清楚究竟是什么让音乐节拍富有强烈的摇摆感。[5] 我们发现，那些特别富有激情的表演，都会趋于打破规则。音符并不是踩准拍子被演奏出来

的，而是在流淌的节奏中四处跳跃，有时还会被放置在拍子之间暧昧的位置。有些旋律乐句似乎在二拍子和三拍子节奏剖分之间流连，而这种在强调节奏的西方传统音乐中生存的能力，也许是爵士乐和其他源于非洲的音乐风格受人欢迎的一个重要原因。你无法从乐谱上读出这样的音乐，原因很简单，因为传统的西方记谱系统无法容纳它。然而一名听众却可以体会到它，一名娴熟的爵士乐手可以自然而然地把它创作出来。

有三种类型的歌曲能够很好地衡量一个爵士乐队的节奏凝聚力。第一种或许是最明显的：乐队能够处理好快节奏的歌曲吗？当节奏超过一分钟300拍，特别是接近一分钟350拍时，演奏者们面临的巨大挑战便是与其他乐手保持合拍，更别说保持一种毫不费劲儿的摇摆乐感了。若是回顾爵士乐的演变史，你会发现在1935年到1950年之间，演奏者们在演奏这些极快的歌曲上有着明显的进步。当代的爵士音乐家，在各方面所接受的训练都要优于前人，这突出体现在对音乐技法系统化、理论化的学习上。然而，高速演奏对他们来说依然是一种考验。当然了，我们不能把爵士乐就这样归结为一场连珠炮式的表演。事实上，一些即兴演奏者回避这样的节奏也是情有可原的。我理解他们的顾虑。即使是在理想的条件下，你也很难把脑海中的音乐通过乐器传达出来，而在高速节奏之下，音乐家趋于依赖直觉和生理反应，而不是实时的即兴创作。即便如此，也没有什么能比听到顶尖的爵士乐组合激情迸发的快速演奏更让我兴奋的了。这样的速度，为衡量爵士器乐演奏之英勇无畏提供了一杆标尺。

不过，信不信由你，慢节奏的曲目比嗨翻全场的曲目更难演奏。你要是听过不同的乐队以一分钟40拍左右的速度演奏爵士乐，就会发现有些乐队能完美地掌控，而其他的则会显得紧张和不适。乐队里的一名或多名音乐家甚至可能会以“拍数翻倍”为对策，在节奏的脉动中演奏分界清晰的节奏型—这并不是为了让音乐听起来悦耳，而是因为这些节拍之间的标记更容易让整个乐队保持一致。某些情况下，整个

节奏声部的速度都会翻倍：转瞬之间节奏听起来快了两倍，一首抒情曲忽然就跳跃起来。我不会说这一定就是错误的，因为有时候听众想听的就是一首跳跃的抒情曲，但是在评估一支乐队的水平时，我更想听到音乐家如何处理较慢的节奏。它会呼吸吗？它是放松的吗？它是否梦幻而缥缈？还是说它僵硬又笨拙？在速度翻倍后，音乐家们的表演听起来似乎更自如（十有八九都是这样），但是如果能够做个对比，你就能察觉到在更慢的脉动之中，他们的技巧是多么匮乏。

然而，我还发现了第三种乐曲，也许能用来更好地衡量一支乐队的节奏凝聚力。我未曾听过有他人提及用这类作品来检验摇摆感，但我坚信这可能是评判一支爵士乐队演奏整体性的最佳标准。我所指的就是比普通人心跳稍快一些的速度。这类乐曲在慢速与中速之间尴尬地推进着，对于梦幻抒情曲来说它们速度过快，但对于跳跃的中速摇摆来说，其速度又太慢。这样的曲目既需要十分放松的演奏方式，又需要一个明确的推动力来源。许多音乐家都会不由自主地赶拍子，以使音乐的速度更适合摇摆。另一些则十分警惕地严格保持着不变的速度，然而这样一来演奏听起来会十分呆滞。而一流的爵士乐队却能自如地驾驭这个速度，他们的演奏听起来如同呼吸一样毫不费力，既不赶又不滞。若你想知道技法精湛者是如何做到这一点的，可以去听听贝西伯爵的《小宝贝》（Li'l Darlin'）的录音。当然，讽刺的是，这首乐曲听起来毫无难度。不过，其成功之处也正在于此。

这话听起来也许自相矛盾，不过即使在速度最快的音乐里，我留心倾听的也是这种轻松自如的特质。这并不是一个一成不变的规则——我时不时也会去欣赏那些听起来几乎要脱缰失控、濒临崩溃的演奏，然而，那是只有为数不多的乐队才能协调好的高难度表演。在游走于边缘和跌入深渊之间，只有一线之隔。我心目中最擅长演奏快节奏曲目的乐队是阿特·布莱基（Art Blakey）的爵士使者（Jazz Messengers）和奥斯卡·彼得森三重奏（Oscar Peterson's Trio），无论在何种速度之下，他们似乎总能掌控住局面。音乐听着快，却从不

显得赶拍或吃力。

最后，关于如何判断一支乐队是否合拍，还有一个方法。当一支乐队融洽地演奏时，每一位音乐家并不需要演奏过多的音符。一名独奏者可以随意抛出一些乐句，但每个成员依然能找准节拍。一名伴奏者在有所保留地演奏时，乐队依然能摇摆起来。而极端的反面例子（我对此的了解又是源于痛苦的个人经历）则是，乐队的节奏凝聚力开始摇摇欲坠，每一名乐队成员都会不由自主地用力过度。这几乎是直觉所致，跟一支二流篮球队没什么差别：当他们不能以团队形式去合作时，每一名球员都会忘掉战术，开始独立行动，一对一单打。在乐队里跟在赛场上是一样的，过度的表现取代不了熟练的执行。

你在运用这些聆听技巧时会发现，你在评判音乐的时候也在评判自己。当听到节奏掌控水平顶尖的爵士音乐家演奏时，你会感觉到自己被带入了音乐更深层次的境界。演出会更加令人满意，更加具有吸引力。演奏者的自信能够让听众发出由衷的赞叹。这就不仅仅是主观的回应了。你可以和其他人一起聆听，然后对比一下你们对各个爵士乐队的评价，按照节奏凝聚力、进入自然流淌境界的能力以及对节拍的掌控力，给这些乐队打分。你很可能会发现，随着聆听经验的积累，你的评分标准会向资深的乐迷靠拢。在这样的评估过程中，个人的口味仍然保有一席之地。一位乐迷可能喜欢有激情快节奏的曲子，另一位则可能喜欢平静而放松的，然而两人都能察觉出优秀和平庸之间的差别。一旦你获得了这种“感知”节奏的能力，你理解和欣赏爵士乐的能力就取得了长足进步。

第二章 走进音乐

尽管顶着音乐评论家和历史学家的头衔，我却和其他乐迷没有区别。与每个人一样，我听音乐为的是获得乐趣。然而与多数人不同的是，我会不由自主地分析音乐，并努力辨别出我为什么喜欢这段音乐。是什么不为人知的因素把一场精彩动人的演奏与那些平平无奇的表演区分开来？为什么比莉·哈乐黛（Billie　Holiday）跟弗兰克·辛纳屈（Frank Sinatra）总让我欲罢不能，但每逢卡拉OK之夜去餐厅时，我却一定要坐到离音乐最远的位置上？歌曲一模一样（显然，卡拉OK机都会自带辛纳屈的全套曲目），但是效果却有天壤之别。

当我们求助于专家，希望他们能就这种听觉上的好恶来指点迷津时，得到的只是令人绝望的混乱。上一代的学术界尝试着去解开审美口味的谜团，他们认为审美口味就是一种由文化与经济因素持续变迁所驱动的社会观念。然而，在同一时期内，神经学家、进化论生物学家、认知心理学家，以及其他研究者却得出了截然不同的观点。他们通过大量的研究证明，我们对音乐与其他艺术形态所做出的反应是根植于生理共性之中的，这是人类社会中亘古不变的事实。在我看来，这些家伙彼此间根本没有进行过交流。他们似乎都在同样的大学里工作，所以还不如开个座谈会面对面解决来得痛快。

于我而言，我研究了两方阵营的观点，却不会对任何一种妄下定论。我研究的重点课题之一，特别是近20年来，就是歌唱中与演奏中的文化趋同。通过在这一领域的研究，我相信，演奏的标准基本上不会因地而异、因人而异。如果你唱起一首摇篮曲，那么你期望的结果就是让婴儿进入梦乡，无论是哪个国家，无论是哪个时代，都是如此。当音乐家们演奏舞曲时，他们期望人们的双脚能跟着跳起舞来，在现代的电子舞曲音乐会和远古社会中都是一样。人类社会中的每一名成员，某种程度上都会被相同的音乐特质所吸引。若不是这样，我们也不会共聚一堂享受音乐，或在本书中探讨这些问题。另一方面，我发现神经学家和生物学家都过分夸大了他们的观点，而那套绘声绘色的“脑科音乐”理论也不会增加我们对任何音乐作品的喜爱之情。一

旦他们要评估一些实在具体的东西（比如迈尔斯·戴维斯的独奏，或是比莉·哈乐黛的演出），科学家就道不出多少真知灼见了。神经学分析永远也无法解读杰出的音乐作品。

这时就该音乐评论家出场了，这些邪恶的家伙总是装作他们晓得世间万物的答案。他们能够在两个极端之间自由穿行，既不会假装音乐是客观科学，也并不坚信音乐是主观臆想，他们避免了两者都存在的教条主义问题，却又能从两方阵营之中汲取有价值的想法，作为评论家，他们的价值正体现于此。面对这些冲突，我的解决之道就是把关注点放在音乐本身，而不是去关注我的生理化学反应或脑电波。通过细心聆听，我发现，只要仔细观察一首歌曲构架中的基本建筑元素，便能掌握其魔力所在。可以这么说，音乐也有自己的化学反应，有时我们需要使用显微镜去一窥其原子（甚至亚原子）结构，这样才能了解它们在宏观层面上产生的影响。我们的主观反馈是这种分析的其中一个部分，仅此而已，随反馈（response）而来的还有责任（reponsibility）—这个词与“反馈”一词有关，表达的意思与拉丁文中的“义务”（obligation）相似。我们应该这样看待音乐评论家的工作：待评的音乐作品将一种义务强加在这些专业聆听者身上，作为回应，他们则须为满足这一要求而努力。

对于那些期望进一步理解爵士乐的爱好者而言也是如此。我们一起来看看，当我们拓展自己的聆听技巧并从深层次上去欣赏歌曲时，会有什么样的发现。在前一章中，我们探讨了节奏与摇摆。现在，让我们从一个更微观的层次去审视，探索每一个独立的音符与乐句。

炼句

正如前一章中所说的，我在欣赏爵士乐时，首先关注的是乐队整体的节奏感（或者我该称之为乐队的新陈代谢）。但还有一个同样重要的因素，那便是音乐家雕琢乐句的方式。从现在起，我会把注意力集中在乐队中的单个成员身上。他们的炼句技艺在即兴独奏中尤为突出，但对于数一数二的爵士艺术家而言，即便是一段简单的旋律，或是对乐队成员回应的乐句，都能彰显出其不凡的实力。

比如，你可以去听一听1943年1月23日艾灵顿公爵的卡内基音乐厅（Carnegie Hall）首演录音，约翰·霍奇斯（John Hodges）在其中演奏了一曲《下周日》（Come Sunday）。他用了整整两分钟去演奏一个32小节的旋律。乐谱上的音符只有不到一百个，霍奇斯更是完全没参与创作；事实上，他可能是在演出的前几天才头一次看到谱子的。然而，他在演奏旋律时极其投入，充满气势，你会觉得那天晚上台上的他表达出了内心最深处的情感。约翰·科尔特兰在《奢华人生》（Lush Life）中的旋律表现、斯坦·盖茨对《血量》（Blood Count）的演绎，或是迈尔斯·戴维斯的任意一首抒情曲，都可以用类似的评价去形容。这些艺术家甚至还没开始即兴演奏，只是在诠释乐谱上的旋律时，就已经展现出了高超的技艺和独特的个性。

有些人认为，对于爵士音乐家的炼句水平如何，并不存在客观的衡量标准。如果真的是这样的话，那么每一位即兴演奏者都能决定如何构建即兴乐句，而其他人对好与坏的辨别都是主观武断的。那些大吐此般言论的人自己可曾教过学生？他们可曾与青年音乐家们一同工作，在经年累月之中帮助他们进步，看着他们学习成长，不断拓展即兴乐句的广度和深度？这个过程与运动员训练体能和适应能力的过程别无二致。音乐教师把这当作日常工作去做，而他们聆听演奏的思维方式和方法，正是评论家与普通爱好者的区别所在。花上一天时间去听听学生为申请爵士课程而进行的试奏，你就不会觉得所有的乐句都大同小异了。

在这种基础程度的演奏里，音乐家会不断重复乐句中的几种节奏

型。即使奏出的音符有别，但乐句的节奏结构通常都如出一辙。这样的即兴演奏也许能在一个变奏段（Chorus）中听起来头头是道，但若是独奏的时间长了，即使是入门级的听众也会感觉单调乏味。有时候，乐句会陷在两小节或四小节的固定程式里，给人留下工整到无趣的印象，单独听还过得去，然而不停反复之后就会显得老套且毫无想象力可言。还有些业余即兴演奏者会反反复复在同一个拍子上起句（比如每隔一小节的第一拍），从而暴露出自己的弱点。如果你去掉其他的乐队声部，没有伴奏只听独奏，你依然能够听得出小节线起于何时、止于何处，因为这些即兴的乐句令其一览无遗。

这一类的缺陷在今天听起来愈发明显，其中一个原因便是在过去几十年里，专业爵士音乐家跨越乐曲小节与结构切分点的炼句水平大幅提升。早在20世纪30年代，当时绝大部分的号手都会在曲式结尾处停下来喘口气，而科尔曼·霍金斯（Coleman Hawkins）却将演奏一直推进到变奏段末尾的过渡乐句，这标志着爵士音乐家在对独奏的构思上取得了巨大进展。甚至在更早的20世纪20年代，路易斯·阿姆斯特朗在《西区布鲁斯》（West End Blues）中那段极尽奢华的前奏，或在《傻瓜布鲁斯》（Potato Head Blues）变奏段里的那段独奏，都在向世人宣告，爵士乐炼句需要的不仅仅是切分音跟摇摆的节奏，还需要把即兴乐手的节奏感知注入乐曲。而一些稍欠功力的音乐家，无论是过去的还是现代的，有时不仅驾驭不了歌曲，反而被歌曲操控。但是对于艺术大师来说，掌控权的归属绝对是毋庸置疑的。

让我们先来看看阿姆斯特朗的超凡造诣。虽然本书后面还会几次提及他，然而此时，我们需要先把注意力放在他身上。在20世纪20年代，他不仅仅展现了那一代音乐家里最为高超的爵士乐炼句技法，还创造出了数不胜数的切分乐句，时至今日仍被世界各地的即兴演奏家所沿用。虽然阿姆斯特朗因他那些著名的曲目和现场演奏而备受称颂，但是对于他爵士乐炼句技法最为有力的证明，可能是一场几乎被音乐历史学家完全遗忘的演奏。这其实情有可原：演奏录音从未发

行，现已散失，很可能多年以前就不复存在了。1927年，一家音乐出版社决定借阿姆斯特朗蒸蒸日上的名气来捞上一笔，因此出版了两本书：《125首短号爵士独奏》（125 Jazz Breaks for Cornet）与《50首短号变奏段》（50 Hot Choruses for Cornet）。然而阿姆斯特朗没有写下任何乐谱。他不过是前往芝加哥的一间录音棚，对着一台原始的蜡筒录音设备的收音喇叭，即兴演奏了一个又一个的乐句。这家出版社聘请了作曲家埃尔默·朔贝尔（Elmer Schoebel）来誊写这些旋律。尽管原始录音已经不复存在了（也从未有过发行的意图），书籍却存留了下来。通常来说，音乐爱好者不会对教程书籍感兴趣，但是这两本教程却非同一般。它们确凿地证明了在当时的爵士时代，阿姆斯特朗脑海中容纳的爵士乐比任何同行都要多。在创作中断华彩（用来为即兴乐段赋予动能的几个两小节乐句）时，他展现出了无穷无尽的灵感，即使已经演奏了50段、100段，他依旧能继续创作出新的旋律。那一场录音的细节我们已经无从得知，但很有可能阿姆斯特朗在录音室里仅仅花了几小时便完成了这一切。这便是爵士乐天才在1927年前后的造诣。

在后来的几十年里，一众具有影响力的爵士乐艺术家进一步拓展了这一音乐形式的节奏语汇。如今，见多识广的听众都期待听到复杂的旋律结构。这些结构绝大部分在爵士乐以外都是闻所未闻的——这种新颖奔放的乐句远远超出流行乐甚至古典乐的范畴（只有少数例外）。要想掌握这种精湛的节奏技艺需要大量的练习。即使你不会演奏任何乐器，也可以去尝试一下此类训练技法。该怎么做呢？首先你可以分别用两只手打出不同的拍子（一只手打五拍，另一只打四拍，或者一只手四拍一只手三拍，诸如此类），确保每一只手所打出的节奏都是平均的，而且与另一只手是同步的。接下来你可以进一步深入练习，用左脚加入第三种节奏，然后再用右脚加入第四种。

那么班里有哪位同学自愿上来示范？

每次我问这个问题时，都没有人愿意示范。这一点儿都不奇怪。

同时打出四种不同的节奏，还要全都合拍，其挑战难度可想而知。然而有抱负的爵士音乐家都会在排练室里进行类似的练习。练习的目标，就是充分吸收各种不同的节奏策略，达到在演出时能够本能般自然流露的程度。这时，乐句就能轻松自如地从一种节拍切分转换为另一种。在我学习音乐的过程中，当我发现自己不用实时分析，就能自然地演奏出节奏型的时候，便意识到自己成功了。简单来说，我不知道自己在钢琴上弹了什么。对古典音乐家而言这也许是失败的一刻，然而对于我这种胸怀大志的爵士即兴演奏者来说，这意味着一种突破，标志着我获得了一种超越基本拍的能力。当然了，事后我也可以去分析自己都弹了些什么，结果十有八九，我都遵从了一些可测量的方法，以这些方法对乐句和小节进行连接与切分。然而在创作的那一刻，音乐是独立于规则与技法而存在的。

这种炼句中的灵活度便是在欣赏爵士乐大师的演奏时最大的享受。在顶级爵士乐演出中，我会认同前文中所引述的观点—炼句没有好坏之分。若能像比尔·埃文斯一样在基本拍之上滑翔，或是如特罗尼奥斯·蒙克（Thelonious Monk），在旧拍之上插入间隔开的新的节奏结构，那么这些不同风格的音乐都是我乐于欣赏的。然而，现实中只有为数不多的爵士乐手能达到这一境界，而对于没有准备好此等挑战的作曲家而言，他们的乐句语汇明显不足，因而难免自曝其短。

我还会注意聆听炼句中的其他一些元素。最重要的，我希望能在音乐家的炼句中清晰地听到我称之为意向性（intentionality）的品质。我用这个术语（我得承认这个词是我从哲学理论中窃取的，不过有我自己独特的含义）来描述能体现出即兴演奏者全情投入的乐句。听完一段带着意向性演奏的乐句，我会觉得那绝对是能融入音乐情境的唯一一种音符组合。这并不意味着音乐要响亮而喧闹（事实上，有时候可以仅仅是低吟细语），然而它却蕴含着一种不可言喻的恰如其分。反之，当我听到音乐家在乐台上演奏着彩排水准的节奏型，或是指间飘出没有全身心投入的俗套乐句时，我便丧失了兴趣。这样的音

乐不但传达不出强烈的意向性，甚至会听起来像是生搬硬套。

尽管这看似是一个主观的判断，但是我坚信意向性这一品质是音乐中不可或缺的一部分，而不是一种敷衍的回应。从即兴演奏者如何给一段乐句起头与收尾中，你尤其可以听出这种特点。迪齐·吉莱斯皮（Dizzy Gillespie）曾说过，在即兴演奏时，首先进入他脑海的是乐句的节奏结构，然后才是选择要演奏的音符。这听起来十分荒谬，但如果你去听一听吉莱斯皮最为出色的独奏，你会发现，每个乐句都极具话语权—从第一个到最后一个音符都充满了明确的意向性。反之，不少二流的小号手似乎都是在吹得喘不过气时终止乐句。这是与意向性截然相反的表现，有时还会给人一种他们在跟音乐对着干的印象，有时连名家也是如此。

一个有效的训练，便是多去听听不同爵士乐手的独奏，并根据他们乐句起始与终止的方式，评估他们的权威性与自信。真正掌握这一技法的人比你想象的还要少。我建议你听听莱斯特·杨（Lester Young）、迈尔斯·戴维斯、阿特·佩珀（Art Pepper）、切特·贝克、迪齐·吉莱斯皮或韦斯·蒙哥马利（Wes Montgomery）的音乐，好好欣赏他们在即兴演奏方面的技巧。从乐句的开始到结尾，你都可以感受到他们的力量。此外，你还可以听得出清晰的意图及蕴含在旋律中的掌控力，这与音量和活力无关。把他们与业余乐手或技艺稍逊一筹的专业乐手进行比较，你就能发现不同熟练程度的爵士音乐家筑造乐句的实力悬殊。

我曾经用钢琴来刻意模仿阿特·佩珀的中音萨克斯管演奏，以此提升了自己终止乐句的能力。（一名年长的音乐家曾赐我箴言，从其他演奏家那里偷师时，换一件乐器，这样一来别人就听不出这是偷来的。）然而迪齐·吉莱斯皮那独一无二的造句方式，也让我十分着迷。他在旋律线条中创造出一段段高潮与休止，展现出了无与伦比的技艺。20世纪40年代他最为出色的作品中所蕴含的那种发自肺腑的激情，在我看来，至今无人能及。而迈尔斯·戴维斯则绝不会演奏得这般

狂热，然而若论及创作低回婉转的乐句，却也无人能出其右。这些乐句中所包含的音符寥寥无几，也许将其称为半乐句更为妥当。在戴维斯的佳作之中，声音忽隐忽现，乐句时而拉伸，时而压缩成低声絮语，然而无一例外地蕴含着前文所述的意向性。对于一名音乐家来说，这些楷模都是在学习与提升爵士技艺的道路上，用之不竭的灵感源泉。

当然了，聆听殿堂级爵士歌手的演唱是了解炼句的最好办法。你可以听听比莉·哈乐黛是如何在节拍之后还流连忘返的，她在歌声中营造出了一种对话般的亲昵。弗兰克·辛纳屈会特意加重某些词的咬字，不但明确了词语的含义，还为旋律注入了生命力。你可以去感受卡桑德拉·威尔逊（Cassandra Wilson）如何在顷刻之间将高音转换成柔滑的低音，塞茜尔·麦克罗林·萨尔文（Cecil Mlorin Salvant）如何在对白式的腔调与缥缈的旋律间来去自如，体会托尼·贝内特（Tony Bennett）如何在适当时机以稍加厚重的嗓音，增强乐句的情感表达。没有人能比这些爵士乐大师更精通这些技艺。我向你推荐他们，部分原因是为了学习音乐技巧，但同时也是为了获得纯粹的音乐享受。

音调与音色

我们在欣赏一场爵士乐演出时，几乎不会去留意具体的音符。它们匆匆流过，谁能真的去研究每一个音呢？在我的音乐求学生涯里，我痴迷于聆听音乐中每个微妙的细节，然而实践证明这比我所预想的要困难得多。当我进修古典音乐时，我总能从乐谱中得到答案。在乐谱里，每个音符和休止符、每串装饰音和力度标记都让人尽收眼底，

所有的和声元素都白纸黑字一目了然。但爵士音乐家却没那么乐善好施。他们的音乐稍纵即逝，尽管我的双耳竭力捕捉，铺天盖地的信息却依然令我应接不暇。

到了二十来岁的时候，我终于取得了飞跃性的进展，我得到了一台唱机，转速可以设置为17转/分钟（rpm）。多数人都会觉得这一设置毫无意义，因为市面上的专辑和单曲唱片都是按照33转/分钟与45转/分钟的标准来设计的。然而我发现，如果用17转/分钟来播放，歌曲会降低一个八度，速度也随之减半。瞧啊！忽然间我能把爵士乐演奏中的一点一滴听得更清楚了（现在通过软件就能轻而易举地降低播放速度，然而当时我们生活在一个田园牧歌般的原始时代）。亲朋好友也许会觉得我脑子出毛病了。每当有人走进我的卧室，都会发现我在用减半的速度播放查利·帕克（Charlie Parker）、莱斯特·杨或李·科尼茨（Lee Konitz）。用这样的速度播放，即便是爵士乐的泰斗听起来都像是鬼哭狼嚎，甚至会叫人毛骨悚然。你肯定不会在派对上把这么倦怠的爵士乐放给客人听。然而于我的需求而言，这超慢的爵士乐简直是天赐之物。我能更清晰地听到每个音符，捕捉到音乐中的每处细节，若没有这个方法，我也许就会错过它们。我觉得自己就像是赛场上的裁判，终于能够通过慢镜头回放，重审实况中一闪而过的关键动作了。没有人愿意用这种方式看完整场比赛，然而对于赛事中的某些节点，退回去以更慢的速度重新经历一遍也是一种不可多得的体验。

我从这一方式的训练中获益匪浅。而体会到即使在一个音符的方寸之间，也能别有一番天地，这才是最重要的收获之一。当然了，我早就知道爵士音乐家在音色创造上比古典音乐家更为自由，但是现在我发现了其中深层次的区别。这种爵士乐技法上的独特之处，在聆听萨克斯管乐手演奏时尤为明显。

萨克斯管从未在交响乐中扮演过重要的角色，导致当爵士音乐家在20世纪20年代至30年代开始使用这件乐器时，对于何为“正确”的演

奏方式并没有明确的界定。因此，各式各样的演奏方法应运而生，爵士乐迷可以择其所爱。科尔曼·霍金斯刚毅而雄厚的音色与莱斯特·杨轻柔且流畅的表达到底孰优孰劣，早早就掀起了乐迷间持久不断的论战。也有些人可能会偏爱本·韦伯斯特（Ben Webster）呼吸感强的从容演绎，或20世纪40年代查利·帕克那尖锐而具有渗透力的中音起音。

而小号手也有自己独特的手法去改变乐器的音色，特别是通过在管口使用各式各样弱音器的方式。如果你去听听这些爵士乐铜管乐器的先锋乐手—比方说，金·奥利弗（King Oliver）1923年的经典录音，或者艾灵顿公爵乐队的早期作品—你就会发现这些赋色手段之于音乐的力量是何等重要。这种对音色的操控远远超越了其在古典音乐与军乐中的呈现，使得爵士乐激动人心，广受欢迎。爵士乐手玩些小花招，而乐迷们喜欢的却正是这一点。

如果你记住了这个简单的道理，那么你就能理解为什么许多爵士乐上的重大进展会让严肃乐迷一头雾水。不少相当了解爵士乐的听众都对首批爵士乐录音的成功表示难以理解。这些由正宗迪克西兰爵士乐队（Original Dixieland Jazz Band，讽刺的是，这是一支完全由白人组成的乐队）录制于1917年的曲子，不但十分畅销，而且还在美国爵士乐商业市场的开拓中扮演了决定性的角色。然而如果现在的爵士乐迷去听这支乐队的早期热门曲目，比如《马棚布鲁斯》（Livery Stable Blues）或《老虎拉格泰姆》（Tiger Rag），基本上都会将其斥为俗不可耐的猎奇小调—毕竟，这些音乐家事实上是在模仿动物的叫声，而不是演奏干净清脆的独奏。多么可悲！的确，现在我们对爵士乐队的期待远不止马嘶牛哞。不过，在20世纪的头几十年里，除了爵士乐和布鲁斯，没人能在音色创造和失真上有这般的自由度。捕捉到猛虎之啸，并将其骇人的特质注入到商业乐队的音乐中，这本身就让人大开眼界。

几年之后，金·奥利弗才让乐迷们领略到了正宗的来自新奥尔良的

非裔美国乐队到底有何能耐。他1923年的录音作品可谓现代音乐史上的一座里程碑。然而，这些曲子一炮而红的原因，又一次地让现代听众摸不着头脑。奥利弗在《吸盘嘴布鲁斯》（Dipper Mouth Blues）中的短号独奏在当时被广为传颂与模仿，然而那段独奏几乎没有什么值得说的—至少从当代爵士乐的角度而言，可以这么讲。如果你去看一看这首乐曲的谱子，会发现它似乎简单得过分。奥利弗反反复复地演奏着同一个乐句，只有些许变化。整段独奏只用了七个不同的音符，大部分还是围绕着其中两个来搭建的。

啊，不过你得听听奥利弗是怎样演奏这些音符的。通过巧妙地控制他的小号弱音器，奥利弗仅用一个音符（在这首曲子中是降E）就能创造出奇迹。他能把它化为一声性感的呻吟、一段好斗的咆哮、一阵困惑的抽泣，或是一场待哺的哭啼。有限的音符却毫不影响乐曲的表达—事实上，这还让奥利弗的成就更上一层楼。在那个年代，这种音乐一定激发了无数乐迷（以及一些音乐家）的顿悟。

这里讲一个发人深省的故事。1946年，爵士乐广播节目主持人理查德·哈德洛克（Richard Hadlock）曾拜在新奥尔良的爵士乐先驱西德尼·贝谢（Sidney Bechet）门下，学习萨克斯管。哈德洛克对这堂课的记述非常珍贵，因为没有几个早期的爵士乐手，会去尝试把自己的手法系统化地表达出来。也许他们之中有人曾教授过音乐课，但我们也只能推测他们会对学生给出怎样的建议。然而，假如贝谢对哈德洛克的教导具有代表性的话，那么我得说，新奥尔良的爵士乐元老们在音乐教育上有着古怪的想法。“今天我会给你一个音符，”贝谢对一脸惊讶的学生说道，“看看你能用多少种方法去演奏这一个音符—用吼音、用滑音、降半音、升半音，你可以随心所欲，自由发挥。这就是在音乐里表达自己情感的方法，就跟说话一样。”6

“我给你一个音”，演奏“就跟说话一样”，这真的是学习演奏爵士乐的方法吗？此般教学模式让人百思不得其解。但是，在贝谢与他的同行所创造的这个非凡的音乐系统中，一个音符可以容纳万千含义。

人们都期望这一音乐流派的大师能找到无穷无尽的方式来表达这些含义。他们所取得的成就前无古人—至少在西方商业音乐的范围内是如此。音调（以正确的音高演奏）与音色（以恰当的音色演奏）这一主流观念受到了挑战，最终被非裔美国人的革命推翻。爵士乐这种音乐形式很大程度上正是建立在这种反叛的态度之上的。

那么更为现代甚至是先锋爵士乐的演奏者呢？他们又是如何融入西德尼·贝谢的艺术观点的呢？音乐评论家赞·斯图尔特（Zan Stewart）分享了他与埃里克·多尔菲（Eric Dolphy，20世纪60年代先锋爵士乐的领军人物）的父母之间一段有趣的谈话。他们说，有时候埃里克会花上一整天的工夫去演奏一个音符。[7] 事物改变得越多，其中不变的也越多！

这么说来，聆听爵士乐从关注每一个音符开始，这个观点并不是没有意义的老生常谈。这与分辨出爵士乐独奏里的音符并记到乐谱上没什么关系（那是一项只有少数乐迷掌握的技能，但值得庆幸的是，这并不是深度理解音乐的必要条件）。就算你盯着乐谱看上几天，也依然捕捉不到爵士乐的精髓。它的精髓是通过那些无法记录到乐谱上的元素来表现的。当科学家于1917年（顺便一提，首张爵士乐唱片也是这一年发行的）首次剖开了原子，同时期的新奥尔良音乐家则剖开了西方音乐的音符。这两个事件都释放出了能量，而哪个事件产生的影响更为深刻，则由你来判断了。当第一批爵士音乐家开始自由地掌控音色创造时，美国音乐的这场演变也就开始了。在接下来的几十年里，他们的技法变得愈加自由，而这一切可能早在贝谢告诉你可以对音符“想怎么做就怎么做”时，就被同时期敢作敢为的先驱音乐家所预见到了。

这场“音调与音色”的革命由带有非洲血统的美国音乐家所引发，绝不是一场巧合。在非洲传统中，创作音乐被理解为创造声音。你可能会觉得创作音乐显然就是创造声音，但事实并非如此。在过去的两千年里，把音乐理解为音符体系的音乐家们塑造了西方演奏的传统。

在这个音乐体系中，每个音符有着不同的音色，并按十二平均律定音。早在毕达哥拉斯（Pythagoras）的年代，西方音乐家就需要在创造声音与演奏音符中选择其一，他们选择了后者。然而非洲音乐家却没有受到毕达哥拉斯主义的启迪（或者说荼毒更为合适？），他们踏上了另一条道路—用无穷无尽的音高来创造音乐，而不是局限于一个八度音阶中的12个音符。非洲移民里的音乐家在不得已做出了一些改变后，终于学会了如何与西方音乐体系共处。非洲的审美与西方的音乐体系碰撞后，双方都被迫做出了让步。但在这种交流互让之中，我们的音乐体系被大大丰富了！在接下来的章节中，我们会分析由非裔美国音乐家为我们的音乐语汇带来的“压弯（bent）”过的布鲁斯音符，以及其他令人眼界大开的音色失真方式。其实，在我们的故事刚刚讲到这里的时候，就已经能从西德尼·贝谢为学生提供的指导之中，看到这场革命的含义：用吼音、用滑音、降半音、升半音，随心所欲，自由发挥。

听众的任务刚好与贝谢的建议相对应。别光留意音符，要关注伟大的爵士乐艺术家如何处理这些音符。在你学习音乐的过程中，要去探寻哪些爵士乐演奏家能发出最具挑战的音色，最不经润色的声响。一个很好的入手点是艾灵顿公爵的乐队：历史上没有哪位作曲家能比艾灵顿更了解非洲的音色创造理念和西方的管弦乐体系融合后的潜力。我重申一遍，这并不是空洞的赞美或俗套的吹捧，他的音乐遗产中的那些核心要素，值得你再三品味。早在20世纪20年代中期，你就能从他的音乐中感受到他在这方面异于常人的天赋了。到了20世纪40年代初期，他已经完成了一项艰巨的任务，他成功地把鲜活而不羁的非洲脾性注入了美国流行管弦音乐的心脏之中。在一首又一首的曲子里，他展现了西方音符系统和非毕达哥拉斯的声音体系完美结合后所创造的奇迹—二者独力都无法达到的成就。至今，我们依然能从他的身上有所获益。

顺便一提，这也表明了为什么在许多当代的唱片里，修正处理过

的人声（auto-tune）听起来会如此缺乏深度和生命力。21世纪的修音师似乎把我们在20世纪期间从非裔美国音乐家身上学来的一切，都抛到了九霄云外。唱歌的目标不是把每一个音都唱出绝对音准—我们一百年前才逃离了这个音乐牢笼，为什么又要钻回去呢？有些奇怪的是，现代流行音乐中的许多成分与歌剧类似，为了追求精准的纯正音色，抛弃了所有弯音中细微的抑扬顿挫，以及微音程上的调整变动。理论上讲，软件应该可以重现真实的非式唱腔中的微妙细节，但从我听过的流行专辑来看，我们离实现这一目标还有很长的路要走。也许我们需要重新注入具有非洲元素的一剂良药—甚至可以称之为新爵士革命吧！

在继续往下讲之前，我再提最后一点：我注意到，近期爵士乐界对音色创造的态度发生了变化。爵士管乐手前所未有地偏爱奏出毫无瑕疵的音符—完美的曲调，适中的音高，精准合拍，演奏平滑而均衡。这一占据主流的审美标准尚未得名，那么让我们姑且将其称为“新式炼句”。我们可以推测一下这种范式转移的原因。这些音乐家是否受到了人声修正的思潮影响？抑或是，学校在教授爵士技法时，要求奏出这种纯净的音色？而内附精确记谱范例的教程和教学手册的广泛传播，以及爵士乐的系统化，也许是这场转变的其中一个原因。我对这种处理方法没有根深蒂固的抵触，许多我喜欢的爵士乐艺术家近几年来都选择了类似这样干净、清澈、准确的炼句法。但是，无论哪种技法，当它变得过于泛滥时，那么新一代技法打破局面的时机也就到了。在你培养自己的聆听技巧时，可以试着判断一下哪种趋势正处于优势地位。音乐家到底是在精确地演奏音符，宛如它们是来自一份柏拉图式的理想乐谱，还是粗暴地蹂躏并折磨音符，好让它们吐露心声？

力度

关于“音调与音色”，我们能从爵士音乐家那里学到的东西还有很多，而在上文中我也大力赞颂了他们为音符赋予无限内涵的能力。但是谈到力度这一话题，我就不得不以一种更具批判性的态度来陈述了。在这一方面，我可能算是个很严厉的监工。“力度”指的是音符或乐句中音量的变化，在古典音乐里，有一系列的意大利语词汇来描述这些变化，从极弱（pianissimo）到极强（fortissimo）不一而足，通过一份乐谱上的p和f，你就可以了解到这部音乐作品的风韵。爵士乐作曲家也会这么干，然而考虑到爵士乐即兴的性质，音量的强与弱多是在乐台上自然而然地决定的。

事实证明，这极具挑战性。当一场演奏进行得如火如荼时，音乐家会发现很难做到由强变弱或由弱变强的相互配合。如果他们不仔细聆听其他成员的演奏并保持深度同步，结果往往会是长篇大论之中几乎没有任何力度变化。每当我遇到能演奏出力度变化的乐队，我会立刻为他们能处理好最为棘手的爵士乐技法而拍手叫好，不管是因为他们认真排练过，抑或仅仅是因为他们在音乐上心灵相通而本能地做出反应（我特别欣赏后者）。

对于外行人而言，力度似乎是音乐中最简单的一个问题。要么你就奏得响一些，要么就柔一些，要么就保持不变。这能有多难？然而在爵士乐中，有许多问题是外行人意识不到的。爵士乐是一门充满烈焰激情的艺术形态，它因激情而生。无论是好是坏，在其演变初期，一股刚劲的艺术气概就已经根植在它的基因里。因此，乐台上的乐手往往会演奏得很大声，对于缺乏经验的演奏者而言尤其如此。在过去几十年里，一些爵士乐队曾追求过更为平静的处理方式，但这样一来反而又违背了爵士乐的特质，还伴随着风险与缺陷。在一门基于自发力与自信心的艺术形式中，加入这些需要实时协调的力度变化，其困难程度可想而知。极强的演奏风格广受欢迎，以极弱方式演奏的乐手

则被赶下乐台。当然了，并非没有例外。在慢速演奏时，音乐家更愿意把音量压下来。不过在中等至快速的演奏中，爵士乐通常都是响亮且咄咄逼人的。若是处理妥当，极强的音量不但行得通，甚至会十分精彩，然而处理得笨拙时，这种一成不变的猛劲儿很快会令人审美疲劳。观众都会对高歌猛进的音量丧失耐性，无论是政治家在游说讲台上奋力疾呼，还是牧师关于永恒煎熬的冗长布道，抑或是想要征服世界的业余爵士乐队那满溢的激情。关于这一点，我十分欣赏牛津大学的艺术史学家埃德加·温德（Edgar Wind）的格言：“自以为是的平庸尤其令人反感。”8

为了公平起见，我们须承认其他音乐类型也有力度变化的特征。我并不打算在这里讨论流行乐和摇滚乐的音量问题，不过音乐历史学家应该能在这个主题上获益颇丰。古典音乐家也许是最为注重细微力度变化的人。但坦白说，我认为许多古典乐演奏者在这方面都过于极端—柔的段落太柔，强的段落太强。在他们积极展现力度掌控技巧的同时，往往会夸大音量的起伏，使得演出有时过于变化无常，这就好像在一次谈话中，对方时而咆哮时而低语，演奏者们为了达到一系列怪腔怪调的表现效果，摒弃了基本的交流。

因此我不希望（甚至不期望）爵士乐队去仿效大部分古典乐团在力度上的处理方式。然而，我却希望能听到爵士音乐家尝试着去驾驭力度，而不是让力度支配音乐。为了增长你的音乐知识，你该去听听那些敢于接受挑战，并积极使用力度变化为演出增色的爵士乐队，比如艾哈迈德·贾迈勒三重奏（Ahmad Jamal Trio）20世纪50年代的曲子。你会不禁赞叹，竟有乐队能在极快的节奏中随着激情摇摆，同时还能完全驾驭音量，使得音乐里每个微妙的细节都纤毫毕现。你可以去搜索贾迈勒演奏《该死的梦》（Darn That Dream）的视频，那是1957年12月录制于哥伦比亚广播公司（CBS）电视演播室的一场演出，每次观看时我都会目瞪口呆。你也可以听听钢琴师埃罗尔·加纳（Erroll Garner）如何运用出人意料的力度变化让独奏充满活力—爵

士乐历史上几乎无人能出其右。还有阿特·布莱基，他在乐队近乎失控、在音乐中忘我地疯狂摇摆之时，还能雕琢音量来驾驭整场演出。最好的例子莫过于现代爵士四重奏（Modern Jazz Quartet），他们也许是爵士乐史中最会利用力度来表现创意的乐队。然后，你可以带着这些从聆听中所体味出的见解，去欣赏其他爵士乐队的演奏，不管是音乐会、唱片还是网上的音频。他们符合标准，还是有所欠缺？

个性

本书旨在将你引入音乐的世界，而你可能会认为这需要具备对乐理和技法的深度理解。然而我的观点却是，音乐中大部分的关键元素，无须专业训练便能领会，即便是爵士乐这般晦涩难解的音乐形式也是如此。当然，在本书中，我们也不会忽略技术性的元素—在讨论爵士乐的和声和创作结构等问题时，这些元素无法避免地成了首要的话题。而即使碰到了比较棘手的专业性难题，我们也可以通过隐喻和类比把它们的含义传达给非专业人士。说到底，任何愿意耐心聆听的人都能够理解爵士乐。

其实，爵士乐最深层次的内涵与音乐理论压根儿没有半点儿关系，完全没有，毫无关联。即兴演奏的根基是心理学，或者说是每一位音乐家的个人性格，这超越了音乐的理论范畴。对每一位演奏者而言，音乐的原理毫无差别，然而每个人对爵士乐独奏都有不同的处理方式。最杰出的音乐家尤为如此，当演奏技法不再成为他们的障碍时，他们可以凭借着高超的技艺专注于表现自我。事实上，评价技艺娴熟的演奏者，就如同在近距离观察他们的性格和心灵。

很久以前，我对于爵士音乐家得出了一个结论，一些人觉得这个结论有待商榷，另一些人则觉得这是个无须证明的公理。尽管我认为它为聆听音乐提供了一个十分有用的视角，但我却从未在别处听过，因此我将其分享出来供你参考。在我学习音乐的时候，我发现，要是在音乐家演奏前就认识他们，我往往能够预测出他们将会如何进行即兴演奏。他们在台下交流时所流露出的性格特征会体现在他们对独奏的处理方式之中。活泼自信的人会在乐台上展现出果敢而绚烂的风格；沉静理智之人的性格特征同样也会在他们的音乐中有所体现；爱讲笑话的人则会在演奏中注入一丝幽默；敏感忧郁之人则偏爱那些相同特质的歌曲。某种意义上，爵士即兴演奏是一次性格研究，一场罗夏测试（Rorschach test）。这方法屡试不爽，以至于我能栩栩如生地想象出非音乐家（朋友、亲人、同事，等等）若懂爵士乐的话，会如何进行即兴演奏。

即兴演奏带有强烈的个人性格，还能反映出乐手的心理，这也许是爵士乐最迷人的一面。当音乐褪下伪装，揭示出内心的真相，乐手吐露心声，观众亲耳为证，这会是多么激动人心的时刻！我对音乐中这种本质上的透明度充满了信心，以至于我宁愿信任歌曲里的表达，也不会轻信传记中的陈述。比如，坊间盛传迈尔斯·戴维斯是一个难以相处，甚至待人凶悍的人；他粗鲁无礼，犹如凶神恶煞，有时候甚至会出手伤人。然而戴维斯的音乐却道出了一个不同的故事。我不否认他那些负面的传闻，但我知道这并不是全部的真相。若在他内心的最深处没有温柔和脆弱的一面，是不可能创作出那些音乐的。也许他的粗鲁无礼就是一层防护罩，来掩盖那份脆弱。关于这点，除了戴维斯的音乐，我并无其他证据。然而我深知，他的音乐是诚恳的，这份真诚如传记或回忆录一样可靠。

正因为如此，我无法接受根据彼得·谢弗（Peter Shaffer）的舞台剧改编的奥斯卡最佳影片《莫扎特传》（Amadeus）的设定。这部影片告诉我们，莫扎特是卓越的天才，却也是幼稚的笨蛋。小说家威廉

·T.福尔曼（William T. Vollmann）在他的作品《欧洲中心》（Europe Central）中也有类似的设定。在他的刻画下，作曲家德米特里·肖斯塔科维奇（Dmitri Shostakovich）沉稳而威严的音乐竟是源自这位俄国音乐大师幼稚乃至粗俗的性格。这些描述，虽趣味横生，却难以让人信服。这根本不可能是真的。我没法将银幕或书本中所塑造的形象和他们的音乐联系到一起。我们可以光明正大地让音乐作为说服力十足，甚至无法反驳的证据。它们犹如某种测谎仪，我们可以通过这个手段去了解其创作者，各种捕风捉影的小道消息也无法将其驳倒。

我们在听音乐的时候，可能都会去寻求这种个人风格的表现。我在此处着重笔墨，是因为我要敦促新入门的爵士乐爱好者，以这种情感表达特质来作为音乐的切入点。即使还没有掌握复杂的专业知识，也能听得出这种情感流露。当我称赞查尔斯·明古斯（Charles Mingus）、莱斯特·杨或比尔·埃文斯等人的技艺时，很大程度上是因为他们的音乐在我们之间建立了某种关系。我和他们素未谋面，却感觉相识已久—某种程度上，这无疑可以衡量爵士乐艺术家演奏的精湛程度。我相信很多爵士乐迷也能感受到与音乐家之间的联系，也会认同我的看法：这不是某位听众的主观臆想，而是由音乐中深邃的奥妙引起的真实共鸣。我要补充说明一下，我曾与迪齐·吉莱斯皮、戴夫·布鲁贝克（Dave Brubeck）等爵士乐大师共处，在他们身上，也印证了我的观点。他们的性格与我根据音乐所猜测的如出一辙。

出于同样的原因，有时候我在一些艺术家的音乐里听不到太多信息，甚至体会不到任何个人性格特点，这时我就不得不给自己敲敲警钟，还会去猜测是什么造成了音乐与演奏者的心灵之间的隔阂。音乐家没能在爵士乐演奏中留下个人烙印，最显而易见的原因便是专业水平有限：他们缺乏表达自我所需要的音乐技艺。他们在演奏时并不是把歌曲化为表达自我的舞台，而是被音乐所支配，苦苦挣扎。然而我也遇到过相反的极端例子：音乐家特别擅长模仿各种风格与曲风，以

致找不到自己的风格。这样的人甚至能在音乐界取得巨大的成功，对于希望在洛杉矶、纳什维尔、纽约、伦敦等音乐活动聚集地谋求工作的乐手来说，这种模仿能力是难能可贵的。然而这些演奏者却难以在爵士乐界成就伟业，因为这种艺术形式不仅允许个性表达，并且要求乐手进行个性上的表达。

看到这里，有些读者会表示反对。近几十年来，强调我们对艺术作品的主观感受这样的观点变得愈发流行。赶时髦的评论家开发出了一整套词汇来表达这个见解：他们用冗长的专业术语来传达他们的“反基础主义”（Anti-foundationalism），他们对“权威”版本的抵触（Antagonism）。他们坚信艺术作品不过是一场虚像（simulacra），并认为这种虚像要么缺乏真实性，要么缺乏与原动力之间的关系。这类学术讨论已经超出了本书的范围。但在我往下讲之前，还是要说一句，无论是作为一名演奏者、评论家还是乐迷，我从爵士乐中所体验到的一切，都让我无法认同这种态度。仅从实践的角度来讲，这样的态度代表的是一种枯燥的聆听方式。用他们自己的话来说，这些极端主观的评论家，不过是在聆听自己罢了。如果你从本书中能有所收获，我希望那是对爵士乐的要求的尊重，我希望你能意识到，理解爵士乐（或其他艺术）不可能被贬低为个人的主观见解，也不能被降格为对能指（signifiers）的花哨的解构性操控。你需要虚心地去体会，是这些作品将它们的现实加诸我们。艺术作品永远需要我们去适应它，而这一态度，就将它们与逃避主义或肤浅的娱乐区别开来，逃避或是娱乐的目的都是要取悦大众，投其所好。我们可以通过一件艺术品对观众主观性的抗拒程度，来判断其真伪。

自发性

爵士乐中这最后一个元素可能是最重要的，然而将它单独拎出来并加以描述，却是难上加难。这种自发性，与其说是一种技法，不如说是一种态度。这种态度拒绝系统化和典范化。的确，一旦你尝试捕捉它—试图模仿一场自发性十足的爵士演奏中的音色和炼句—它就立刻消失了。然而，这种心态，这种对当下创意可能性的包容度，也许是爵士乐中最关键的因素。

人类一切的学习与体验都能分为互斥的两类，你可以从一个人的选择中，看出他是什么样的人。第一类是不断重复的体验，它们的结果一成不变—科学、数学和演绎推理皆属于此。重复做实验，得到的是相同的结果。第二类则是无法被复刻的体验。这是个充满诗意和奇迹的领域，每个事件都是独一无二的。你的初吻、孩子的诞生以及其他无与伦比的闪亮瞬间，都属于这类体验。即使是在这个数码备份与复制粘贴的时代里，这些独立的事件也不会重复。爵士乐就属于这个充满奇迹的领域。在重复爵士乐演奏这场实验时，永远不会获得相同的结果。

20世纪50年代到70年代，贝斯手查尔斯·明古斯曾带领过几个最富有创造力的爵士乐队，而关于他，我有一则耐人寻味的故事。每当一个乐队成员成功奏出一段激情洋溢的即兴独奏，博得了观众的满堂喝彩时，明古斯都会冲着那名成员大吼：“以后不能这么干了！”[9] 起初，一头雾水的乐队成员可能会以为领队嫉妒他的成就。明古斯真的怕被别人比下去吗？也许吧。但到了最后，聪明的音乐家会意识到头儿的警告用意何在。在你演奏了一段备受欢迎的即兴独奏后，就会有冲动在下一场演出中再次演奏相同的乐句，然后一直重复下去。然而，当即兴演奏者踏上了这条充满诱惑的不归路时，爵士乐就会开始变得如尸体般僵硬。“以后不能这么干了”也许是爵士乐中最强大的咒语，对追求最高艺术境界的音乐家来说，这是一盏指路明灯。

你无法测量爵士乐演奏中的自发性，却可以感受得到。当它消失之后你尤其会注意到。当然了，一些对此抱有怀疑态度的人，会认为音乐中的这种自发性是如此难以捉摸，以至几乎分辨不出它何时出现、何时消失。但事实并非如此。如果你在不同的场合去听相同的爵士音乐家演奏同一首曲目，你就能分辨出音乐中融入了多少自发性成分。如果你不能确定一名音乐家是否真的在即兴演奏，那就去问问乐队的其他成员吧。但是待到你的爵士乐聆听技巧成熟之后，可能你也无须前去询问了。你会在音乐中感受到爵士乐中最具魔力的元素，并且加倍珍惜。

如果你感受不到，那就马上离开爵士俱乐部，去听翻唱摇滚乐或流行歌曲的乐队。对于喜欢完美复刻的人而言，那些是绝佳的娱乐。然而，爵士乐是为了那些希望在奇迹之境生活的人而准备的。

第三章 爵士乐的结构

对于外行人而言，爵士乐是令人费解的。即使是最忠诚的爵士乐迷也会对其中的某些方面备感困惑。他们会为了辨认出一个旋律，或挖掘出音乐中隐藏的结构而绞尽脑汁。歌曲有时候会出人意料地转变走向。乐队里的每位音乐家会在你毫无防备的时候接管旋律（重心从萨克斯管移到小号，再到钢琴，再到贝斯和其他乐器），似乎没有规律和原因可循。

这到底是怎么回事？

我们都知道爵士音乐家会即兴演奏，但这就意味着他们会一边演奏一边编曲吗？在爵士乐中真的没有一个明确的结构吗？爵士真的是一场混战，就像在电视摔跤节目里那样，无视规则，不理裁判，每位参赛者都扭打成一团吗？抑或是说，这种看似疯狂的音乐，其实有门路可循？爵士乐是否更像一场对弈—只是速度要非常快—自由创造力要受限于规则，想象力只能在精心制定的限制条件之中发挥？

事实上，爵士乐与以上两者皆有相似之处。有时候，它犹如台上的贴身肉搏，有时候则犹如满屋子的大师绞尽脑汁地辩论将对方一军的最佳战术。尽管规则决定了音乐中方方面面的内容，但是在执行的时候却有着很大的灵活性，必要的时候甚至可以完全忽略。音乐中的美感很大程度上就源自这种创造性的张力。

刚开始听爵士乐的人能很快领悟到爵士乐的自由精神。这种音乐中所蕴含的解放之感是如此显著，以至于它常常被视作人权与政治自由的象征，或备受追捧，或遭受审查。我们对于歌词触及敏感题材而被封杀的现象都不会陌生，但纯音乐又如何能成为号召大家团结一心的意识形态口号呢？然而，纳粹领袖、苏联领导人以及其他集权政府都十分畏惧爵士乐的影响。第二次世界大战期间，当法国被德军占领的时候，爵士吉他手简戈·赖因哈特（Django Reinhardt）每场演出前，所有曲目都必须经过宣传部的审查。纳粹政府的畏惧并非毫无依

据：《马赛曲》（La Marseillaise）被封杀后，赖因哈特的爵士歌曲《云端》（Nuages）便成了法国反抗运动中替代前者的革命歌曲。对于平民百姓来说，爵士乐就代表着对高压制度的反抗。

但爵士乐也有自己的规则—当然不是高压政策—只是相当难以捉摸，对新乐迷来说尤甚。然而，没有对基本结构的理解，不知道这些基本结构是如何应用于实践的，即使是资深乐迷也难以领会爵士乐的内涵。

绝大部分的爵士乐演奏都遵循一个相似的模式，你可以称之为“主题与变奏”。一首歌曲可以被分成三部分。首先，音乐家会演奏一遍旋律（或主题）。然后，他们会根据歌曲的和声来即兴演奏，部分乃至全部演奏者会轮流独奏（这就是变奏）。最后，音乐家会回归旋律，重现一遍主题。并非每次演奏都会遵循这一结构，极端情况下，音乐家的演奏甚至毫无规律可言。但无论是在录音中，还是在现场音乐会里，超过95%的爵士乐都符合这个主题与变奏的结构。

主题有固定的长度，通常是32个小节，每小节有4拍。乔治·格什温（George Gershwin）、科尔·波特（Cole Porter）、欧文·柏林（Irving Berlin）等20世纪中期的美国作曲家创作了不少经典名曲，而对于从这些名曲改编而来的爵士标准曲来说，主题部分的长度多是如此。但是，其他长度的歌曲并不罕见。12小节的架构也十分流行，尤其是在布鲁斯歌曲中（关于布鲁斯，后文会继续深入介绍）。不过，当一首歌较短，比如主题只有12或16小节时，音乐家常常会在开头和末尾部分将旋律演奏两次。自20世纪30年代早期起，这三种形式（32小节、12小节和16小节）就成了爵士乐的主流形式。的确，你偶尔也会遇到不同于这些形式的爵士曲子，特别是近些年来，许多爵士乐手都在尝试超越一直以来主导爵士乐的歌曲结构。此外，20世纪20年代初的爵士乐作曲家还会偏爱更为复杂的结构。不过，这些都是特殊案例，自爵士乐诞生以来，这几种简单的结构就一直处于主导地位。

诸位读者，我们算是幸运的。如果这是一本阐述交响乐的书，那么光是用来解释谱写规则与主要变体的术语和图表，就会把我们弄得头昏脑涨。如果这是一本赋格与对位的聆听指南，那么你可能看了不到十页就已经把它丢进了垃圾桶。但爵士乐不一样。它所使用的基本结构跟很多流行歌曲一模一样。如果你能数到32，数的时候还可以跟上音乐的节拍，那么就算万事俱备了。你可以跟随音乐一同前进，始终能分辨出音乐家演奏到了基本结构框架中的哪一部分。

这一切都得归功于托马斯·爱迪生（Thomas Edison）。要是爱迪生没有发明录音技术，很难想象爵士乐能如此蓬勃发展。他的发明使得即兴音乐史无前例地得以保存与流传。但也正是这项发明，让爵士乐的结构受到了严格的约束。早期的录音技术一次只能记录不到三分钟的音乐，因此音乐家都会采用更为简单的歌曲结构。在爵士乐兴起以前，非裔美国作曲家的多数作品都有着更为复杂的曲式。斯科特·乔普林（Scott Joplin）的大部分拉格泰姆（Ragtime）作品都有四个独立的部分，每一部分都有鲜明的旋律与和声，不少早期的爵士音乐家都延续了这种风格。这样的曲子，如果你演奏得足够快，也许能在三分钟以内完成。不过，就算你赢得了这场速度的较量，还能给即兴独奏留下任何空余的时间吗？我很欣赏杰利·罗尔·莫顿（Jelly Roll Morton）在20世纪20年代录制的音乐。在这些录音中，他在尝试保留拉格泰姆那些相对复杂的结构之余，还给即兴发挥留下了一点儿空间。但没有多少爵士艺术家有能力做到这点。更确切地说，大部分人更愿意在录音中凸显出自己的即兴演奏，而不是展示对复杂作曲结构的掌控。在二者不可兼得的情况下，被舍弃的往往就是歌曲结构。如果一支乐队演奏的是12或32小节的歌曲，那么他们在用掉“存储空间”之前还有时间来几段即兴独奏。有些离经叛道的人士不愿意接受这种简化进程，其中最为著名的便是艾灵顿公爵。即便同时代的其他音乐家都选择了简化的即兴重复段（riff），他还在坚持创作复杂的音乐结构。然而，他是个特例。在密纹唱片（LP）出现之前，那个年代的大部分爵士音乐家都满足于从流行歌曲和布鲁斯音乐中偷师，即便

他们是在创作自己的音乐，也会借鉴那些类型的音乐中不太复杂的音乐结构。

20世纪美国流行音乐与爵士乐里，最常见的32小节曲式是AABA。A与B两个主题各自有8小节。在近关系调上呈现对位旋律的B主题，有时被称为“过渡段”（Bridge）或“过门”（Release）。在回到最后A主题的8小节再现段前，过门能够给旋律注入听觉上的多样性。另一种常见的32小节结构，则是把16小节的旋律演奏两遍，不过与第一遍相比，第二遍的结尾会略有变化。还有一种最简单的，正如前面提到的，许多歌曲都会采用单一主题，通常是12或26小节，不做变化，不断重复。这些与20世纪初期斯科特·乔普林典型的拉格泰姆乐曲结构相比，简直是小儿科。乔普林的乐曲包含四个部分，呈现出AABBACCDD的结构。或者，你也可以听一听1940年艾灵顿公爵在《褐景》（Sepia Panorama）中所运用的结构。在后来被《搭乘A线》（Take the A Train）取代前，这首曲目一度是他乐队的主题曲，而其中的四个主题，则以非传统的ABCDDCBA形式编曲。

艾灵顿公爵在这首3分钟20秒的曲子里为我们呈现了以下这些内容：

＞＞褐景

A主题（12小节）管弦乐团与贝斯的对话

B主题（16小节）簧管与铜管的对话

C主题（8小节）管弦乐团与上低音萨克斯管的对话

D主题（12小节）钢琴与贝斯的布鲁斯即兴演奏

D主题（12小节）次中音萨克斯管的布鲁斯即兴演奏

C主题（8小节）管弦乐团与上低音萨克斯管的对话

B主题 （8小节）簧管与铜管的对话

A主题 （12小节）管弦乐团与贝斯的对话

尾 声 （2小节）贝斯收尾

这首曲子让我想到了回文（Palindrome），也就是正着读反着读都一样的词或短句，像是树中云接云中树，山外楼遮楼外山。在艾灵顿公爵的这首乐曲里，开头的主题也是收尾的主题，第二个主题也是倒数第二个主题，以此类推。这里唯一打破完美对称的，也就是8小节长的B主题再现段。我怀疑艾灵顿更希望能保留乐曲开头的16小节，但他可能担心会超出78转/分钟唱片的时长限制。然而，如果你只是将听音乐作为消遣，是察觉不出异样的。只有在分析结构时，才能发觉这些细节。

艾灵顿公爵当然也能写出标准的AABA式畅销曲目，但同时他也雄心勃勃地想要写出更为纷繁复杂的音乐结构。这里指的不仅仅是更为复杂的歌曲，还包括了组曲、音乐剧和交响诗。论艾灵顿公爵构建爵士乐形式结构的能力，同时期的音乐家无人能及，后来者也寥寥无几。一些著名的评论家自然对这种野心嗤之以鼻。当艾灵顿想象力最为超前的作品—三乐章组曲《黑色、棕色与米色》（Black，Brown & Beige）在卡内基音乐厅首演后，作曲家保罗·鲍尔斯（Paul Bowles）抱怨道：“像这种把爵士乐改造成艺术音乐的尝试，不应该得到鼓励。”甚至一些忠实的乐迷也抱怨艾灵顿公爵抛弃了爵士乐，认为他应该回到被主流认可的摇摆乐队的曲目形式上来。这种反应很明显让艾灵顿公爵受到了打击，他此后再也没尝试过创作像《黑色、棕色与米色》这种大型的作品，但是历史却印证了他的看法。如今爵士乐已成为公认的艺术音乐，得到了乃至茱莉亚音乐学院（Juilliard）和卡内基音乐厅的认可。到了21世纪，越来越多的年轻爵士音乐家开始使用复杂的形式结构，与70年前艾灵顿公爵的尝试颇具相似之处。[10]

上面详细列出的《褐景》框架，便是我为学生讲授爵士乐时使用的典型素材。在播放音乐之前，我会描述一遍他们即将听到的结构划分点。然后我们会过一遍音乐（理想情况是过几遍），看看这些结构是如何在音乐中实现的。对很多学生来说，这如同发现了新大陆。的确，他们都知道音乐作品是按照规则来搭建的，但他们通常会想当然地认为，如果没有长时间的音乐训练，是无法理解这些规则的。这并不是完全错误的，爵士乐的某些层面的确需要进行深入研究。然而，音乐结构中的大部分关键元素甚至不用求助乐谱便能理解。事实上，音乐中有些最为关键的元素，用传统西方记谱体系是记录不了的，比如《褐景》中次中音萨克斯管乐手本·韦伯斯特那沉稳而极具气息的音色控制。因此，在讲授爵士乐鉴赏课程时，我很少依赖乐谱。我使用的是刚才提到的那种简单的ABC式的框架。这几个字母值得我们用心钻研。艾灵顿公爵能把互不相干的乐段转化为优美动听的音乐篇章，若你不去对他这种胆大心细的能力进行深入探究，就无法领会这类艺术家所占据的重要地位。

让我再给你两份“音乐图纸”，帮你分析几首知名爵士曲目的结构。先来看看钢琴师杰利·罗尔·莫顿和他的红辣椒乐队（Red Hot Peppers）在1926年9月21日录制于芝加哥的《人行道布鲁斯》（Sidewalk Blues）。

＞＞人行道布鲁斯

前 奏 调侃式对话，伴随着口哨和汽车喇叭音效。

序 曲 （10小节）主要乐器的轮流出场，每种乐器2小节：钢琴（2小节）、长号（2小节）、短号（2小节）、单簧管（2小节），最后乐队齐奏（2小节）。

A主题 （12小节）由短号演奏布鲁斯式的旋律，乐队在每小节的第二与第四拍以断拍法伴奏。

B主题 （12小节）由乐队演奏另一种布鲁斯式的新旋律，并配以不同的和声。

A主题 （12小节）由单簧管即兴演奏，乐队在每小节的第二与第四拍以断拍法伴奏。

间 奏 （4小节）由乐队演奏过渡乐段，把音乐引导至C主题。

C主题 （32小节）由乐队演奏旋律，在第15小节被汽车喇叭打断。

C主题 （32小节）由三位单簧管乐手演奏旋律（24小节），最后8小节由乐队即兴演奏新奥尔良对位旋律。

尾 声 （6小节）由乐队演奏总结乐段，以无伴奏汽车喇叭声收尾。

你不用分析音乐结构也能尽情享受这首曲子。然而，若想更加深入地了解莫顿的精湛技艺和艺术愿景，还需你不辞劳苦地一探他音乐形式上的特征。普通听众很可能会认为这是一首哗众取宠的曲子，特别是那些俗不可耐的对白和音效，显得音乐尤其平庸。事实上，在一些关于爵士乐的著作里，莫顿甚至常常被刻画成一个浅薄的戏子。他们更关注的是他潮流时尚的饰物和奢华浮夸的作风（他镶钻的牙齿、时髦的服装、自吹自擂的态度，以及他在黑帮组织中的人脉），却很少留意他的创作技巧。曲中的口哨声和喇叭声似乎印证了这种本末倒置的态度，别被这些小花招给误导了。杰利·罗尔·莫顿是爵士乐史上最为优秀的形式主义者之一，《人行道布鲁斯》就是明证。

在这首曲子里，我们能看到莫顿做出了一个很不寻常的选择，他把12小节的布鲁斯曲式与32小节的歌曲曲式结合在一起。这个选择相当罕见，我怀疑99%的爵士乐队都会把乐曲中12小节的布鲁斯变奏段反复演奏，直到结束。在演奏中段把布鲁斯结构转换为16小节或32小

节的结构，会在乐曲中形成一个巨大的断层，然而在莫顿的巧手之下，音乐显得自然而悦耳。你应该还记得，我们方才在艾灵顿公爵的《褐景》中也见过布鲁斯与歌曲的混合结构。确实，这两位艺术家的爵士乐创作手法有很多相似之处，但是你若没有深究他们音乐中隐藏的结构，那么恐怕还是会毫无察觉。在《人行道布鲁斯》中，莫顿用两段分开的序曲强化了这些旋律。一段是对话和音效—现在我们会称之为具象音乐（musique concrète），不过这个术语要再过个二十年才会出现在音乐家的词汇里。另一段则包含了所有关键的独奏乐器。莫顿依靠中断华彩与中断节拍来协调伴奏，也同样十分巧妙。中断华彩是指一段2小节长的独奏短句，乐队只奏出第1小节的第1拍；而中断节拍指的是乐队仅在某些拍子上提供伴奏的独奏段落。在这首曲子里，乐队辅助的是每小节的第2跟第4拍。

然而令我最惊讶的，是《人行道布鲁斯》接近结尾时那段三把单簧管齐奏的部分。这一时期的爵士乐队往往使用一名单簧管乐手，即便对莫顿而言，他在绝大部分的录音中也遵循着这一模式。然而，当天他却多请来了两名单簧管乐手进行录音，尽管音乐只有短短的几秒钟。对于早期爵士乐的忠实乐迷来说，这种质感上的变化比曲子开头的猎奇音效还来得惊人。20世纪30年代，爵士乐队才开始增加类似的簧管乐器组，然而早在20世纪20年代中期，莫顿便预见了大乐队风格的出现。

最后，须提醒读者注意一下，莫顿只为乐队成员分配了极少的即兴发挥空间。在爵士乐中，即兴演奏通常占据主体地位，然而莫顿对他的乐团却有着不同的追求。他寻求一种更具整体性的声音，每位演奏者的个性虽能偶尔得到展现，但更多却是服从乐队的集体意见，尤其是服从莫顿本人的作曲追求。

我们讲一则这位艺术家的逸事，这个背景故事能让大家更好地理解他的音乐结构，还能揭示出他为何因过火的作风而被铭记。在20世纪20年代的一次录音中，莫顿与长号手朱·罗伯逊（Zue Robertson）

就如何演奏一首乐曲争得面红耳赤。罗伯逊对那首曲子有着自己独到的演绎方式，即便他的上司、作曲家兼乐队领队跳到他面前，他也固执地不肯让步。那么这个分歧是怎样化解的呢？莫顿把手伸进口袋，掏出一把手枪，放在了钢琴上。在接下来的录音中，长号手完全按照莫顿谱写的音符把旋律演奏了出来。一些人会认为这个精彩的故事揭示了杰利·罗尔·莫顿的犯罪倾向，但我却从故事中看出了他对音乐效果一丝不苟的追求。

接下来，让我们来到20年后，看看中音萨克斯管乐手查利·帕克于1946年3月28日在好莱坞录制的《突尼斯之夜》（Night in Tunisia）。与艾灵顿公爵和莫顿的曲子相比，这首乐曲的结构简单很多，全曲基本遵循AABA的形式。不过，在这个典型结构中我们能听到一些变化，其中最为突出的是一段由迪齐·吉莱斯皮（在本曲中他并没有亲自演奏）创作的12小节的复杂间奏（interlude）。间奏之后，紧跟其后的是一段由帕克演奏的大师级的4小节独奏中断华彩。如果你试着去数数这4小节里的16拍，你定会赞叹其中的微妙之处：在掌控乐曲走势的同时，中音萨克斯管乐手似乎冲破了基本节拍的禁锢。这个短小的独立间奏是整首乐曲的情感核心，但如果弄明白了其所在的乐曲结构，那么你会找到更多的乐趣。总的来说，这个独立间奏是既有音乐和即兴音乐之间的分隔点，它主要的力量源自与前面间奏对比产生的反差。（顺便一提，在这首曲子里你还能听到年少的迈尔斯·戴维斯吹小号。）

＞＞突尼斯之夜

序　曲　（12小节）前4小节为吉他，后4小节为贝斯和鼓，最后4小节为铜管

A主题　（8小节）加上弱音器的小号演奏旋律（迈尔斯·戴维斯演奏）

A主题 （8小节）加上弱音器的小号演奏旋律

B主题 （8小节）中音萨克斯管演奏旋律（查利·帕克演奏）

A主题 （8小节）加上弱音器的小号演奏旋律

C主题 （12小节）乐队演奏间奏

独奏中断华彩 （4小节）中音萨克斯管演奏无伴奏华彩

A主题 （8小节）中音萨克斯管即兴演奏

A主题 （8小节）中音萨克斯管即兴演奏

B主题 （8小节）小号即兴演奏

A主题 （8小节）小号即兴演奏

A主题 （8小节）次中音萨克斯管即兴演奏

A主题 （8小节）次中音萨克斯管即兴演奏

B主题 （8小节）吉他即兴演奏

A主题 （8小节）中音萨克斯管演奏旋律

尾 声 与序曲相同，4小节后淡出

在这些音乐图谱的指引下，刚入门的爵士乐迷能逐渐意识到，原本听起来无拘无束甚至无影无形的音乐（音乐家在没有规则的情况下演奏，就好比枪手在没有警长的西部小镇上为所欲为），其实是建立在自由与结构的微妙平衡之上的。对于这种平衡，每位爵士作曲家和每支乐队都有不同的处理手法。只有少数像杰利·罗尔·莫顿跟艾灵顿公爵一样的人，愿意牺牲大量的个人自由，以换取音乐结构中的创意潜力。其余的人则采取截然相反的手法，脱离结构的约束以寻求音乐

上的超越，有时会为了追随灵感拒绝接受任何限制，约翰·科尔特兰在其创作生涯晚期就是如此。在实践中，绝大多数的爵士音乐家都游走于形式主义与自发性的两个极端之间，在其中寻找某种最合适的演奏方式，就像一座隐形的高塔，能起到指引和激励的作用，却并不让人感觉沉重。

用这种方法仔细研究过几首爵士乐曲之后，听众便有能力建立起自己的音乐图谱了。与此同时，入门者还能从其他的一些途径获得指引。我强烈推荐《爵士乐：史密森尼选集》（Jazz：Smithsonian Anthology）。这套经典录音合集里收录了超过一百首乐曲，并配有详细的歌曲结构描述和有用的背景资料（大揭秘：其中一些乐曲的指南是我写的）。至于会读谱的乐迷，现在网上有越来越多的在线视频，会把独奏部分的乐谱一个音符也不漏地誊写出来（有时甚至有整首曲子），搭配同步的录音片段。如果我刚开始学习爵士乐时就有这些学习资源，那该多好。还记得过去我常常自问：这首曲子里到底有什么乾坤？我记得我花了很多时间，试着解开这一艺术形式中的谜题（当时对我而言是谜题）。如今这些信息只需要轻点鼠标或轻触屏幕便能一览无余。一定要善加利用这些资源。

前文中提到的每首乐曲都是以4/4拍演奏的—换句话说，音乐以4拍为一组行进，想摸清结构的听众，可以跟着演奏者一同数拍子。4/4拍自20世纪30年代以来便主导爵士乐坛，并且长盛不衰。随着你听的音乐越来越多，在各种爵士乐表演和录音中，你会不可避免地听到其他拍子的音乐。如今，几乎每支爵士乐队都会在演奏曲目中收录一些爵士圆舞曲（3/4拍，也就是说每小节3拍）。在20世纪50年代末之前，爵士圆舞曲是十分罕见的，但如今，却成了这门艺术中不可或缺的一部分。由保罗·德斯蒙德（Paul Desmond）作曲、戴夫·布鲁贝克演奏的《休息片刻》（Take Five）的唱片获得巨大成功后，5/4拍开始流行起来，然而一些人却认为这不过是博人眼球、没多少人愿意模仿的一次性实验。但如今，5/4拍已跻身爵士乐的主流。在21世

纪的爵士乐中，奇怪的节拍可能并不常见，但也不算什么新鲜事儿。事实上，如今的爵士音乐几乎涵盖了每一种节拍，我也遇到越来越多的乐队在同一首曲子里几番转换节拍，更有甚者，会在小节之间频繁转换。

有时候，音乐家会在曲名中慷慨地为听众给出提示。正如你所料，保罗·德斯蒙德的《十一四》（Eleven Four），是11/4拍的曲子。帕特·梅思尼（Pat Metheny）的作品《5-5-7》是以两小节的5拍和一小节的7拍构成。丹尼·蔡特林（Denny Zeitlin）的《六与七》（At Sixes and Sevens）则在6拍和7拍间迂回。但大多数情况下，音乐家并不会给出这样的线索。不过，要是你仔细聆听，还是能学会如何分辨非传统的节拍模式。在你学习的过程中，互联网是你的好伙伴，因为每首爵士乐曲的评论与背景资料在网上都应有尽有。你还能毫不费劲地找到各种特殊节拍的示范，并用它们来练习数拍子。

如果你想弄懂一首复杂的曲子，必要的话，你可以去询问音乐家本人。当有人联系他们，希望能够更加深入地理解他们的作品时，爵士音乐家通常都会乐于提供帮助。他们不是肯伊·韦斯特（Kanye West）或贾斯汀·比伯（Justin Bieber）那样的流行歌手，身边不会有负责拦下公众的一大队保镖和公关人员。你若联系他们，他们多半都会回复你。我会主动给音乐家发邮件，请求他们解答我的疑问，有时甚至会向他们索要乐谱。其他人也会联系我，询问关于我录制的音乐中的问题。最近，我还联系了一名爵士作曲家，请他帮忙说明一首乐曲的音乐结构，他给我发来了一份乐谱。从乐谱中不仅能看到乐曲里频繁的节拍转换，还能发现乐队中不同的音乐家偶尔会在同一时刻演奏不同的节拍。鼓手演奏的节拍有别于贝斯手的，诸如此类。但在拿到乐谱之前，我对这首曲子中的内在结构毫无头绪。其实，就连专业人士都会觉得对这类作品的“逆向推理”十分困难，因此爵士乐新手在遇到难以分辨的节拍和结构时，大可不必烦恼。可以确定的是，即使是在21世纪，绝大部分的爵士乐依然遵循着传统的1小节4拍的形式，

而新手即便不去数拍子，也能很快掌握4/4拍的音乐。

在继续介绍下去之前，关于如何提升分辨爵士乐的节拍结构的能力，我再给大家几个建议。首先，你会发现把注意力集中在贝斯手身上会更容易“感受”到音乐脉动。大部分乐迷会想当然地认为是鼓手为乐队打下了节拍基础，于是便把注意力放在打击乐上，试着以此确定音乐的拍子。放在七八十年前这也许是个有效的策略，但爵士乐中的鼓如今已逐渐脱离了奠定节拍的角色。事实上，如今许多爵士打击乐都会在节拍之间自由穿梭。因此，对于那些把鼓当成节拍器的乐迷而言，鼓声只会混淆视听。爵士乐中的贝斯也未能避免这种脱离节拍的演变，但是它们比其他乐器更能凸显音乐的脉动。很多情况下，贝斯手在每一拍上都会演奏，一小节接一小节毫不停歇—这就是所谓的漫步低音（walking bass）旋律—这不但为音乐注入了悦耳的前进动能，还为边听边数拍子的听众提供了有效的参照。

不过，如果你以更大的节拍单位去感受节奏脉动，那么你的聆听体验将会大大改观。你可以尝试一下以2小节一组或4小节一组作为乐曲的节奏单位。自20世纪30年代堪萨斯城爵士兴起以来（本书后文中会介绍），大部分爵士乐都趋于以4小节为单位行进，打个比方，就是以4小节为单位呼吸。你可能已经注意到了，爵士乐里最常见的结构（12小节、16小节以及32小节）都能被4整除。爵士音乐家（以及听众）即使在潜意识中，也能体会到这种音乐的对称结构带来的美学享受，即便当音乐家即兴发挥时，也是以此为基础，加上新的节奏结构。

爵士乐演奏者不爱质数。即便在今天，当独奏乐手与鼓手进行对话式演奏时，他们的一问一答几乎都是以4小节为单位进行的。爵士音乐家将其称为“轮奏四”（Trading Four）。当他们偶尔打破常规时，轮奏通常会变成8小节、12小节或16小节，而不是3小节、5小节或7小节。当两名管乐手展开一场萨克斯管的较量时，情况也是如此，他们会展开以4小节或8小节为一乐句的对话。萨克斯管的乐句往

往不在第1小节的第1拍起始，也通常不会在第4小节的最后一拍结束。然而，即便乐手不按照拍子来，听众通常还是可以从音乐中感受到这种内在结构。正因为如此，假如听众能把爵士乐想象成一组组的4小节乐句，定会受益良多。久而久之，你就会发现自己不再留意每一拍每一节，而是开始体会更宏观的音乐单元。当你不用数拍子，便能通过直觉感受到每4小节的终止时，你就知道自己达到了这个境界。

通过这种方式来欣赏爵士乐的一个好办法，是聆听含有独奏乐手与鼓手或其他乐手以4小节进行对话的曲子。录制于1956年5月24日的《次中音萨克斯之狂》（Tenor Madness），便是索尼·罗林斯（Sonny Rollins）与约翰·科尔特兰间一场著名的萨克斯管较量。这首曲子里，在简单的12小节布鲁斯构架之下，两把铜管首先奏出超长的独奏，然后开始与对方及鼓手菲力·乔·琼斯进行4小节一句的对话。你也可以研究一下于1952年2月2日在音乐会现场实录的《竞赛》（The Chase），这一场铜管较量则是在萨克斯管乐手德克斯特·戈登（Dexter Gordon）和沃德尔·格雷（Wardell Gray）之间展开的。两位较量者首先以完整的32小节变奏段进行交互，然后以16小节的减半变奏段进行对话，然后是8小节，最终以4小节相互应答。你还可以去听听由克利福德·布朗/马克思·罗奇五重奏（the Clifford Brown / Max Roach Quintet）录制于1955年2月24日的《布鲁斯漫步》（Blues Walk），这场小号与次中音萨克斯管的对决深得我心。在乐曲中，布朗和次中音萨克斯管乐手哈罗德·兰德（Harold Land）甚至会在小节与半小节之间对话。你还可以去欣赏一下祖特·西姆斯（Zoot Sims）与阿尔·科恩（Al Cohn）的中音萨克斯管较量，这两位长期合作的伙伴进行了多年这类结构工整的音乐比试，录了不少曲子。仔细聆听这些录音以及类似的作品，可以训练你欣赏爵士乐的能力。你听到的将不再只是一串串孤立的乐句，而是支撑艺术家创造力的内在结构。

第四章 爵士乐的起源

这一切源自何处？你可能会觉得这个问题很容易回答。爵士乐是一种现代城市音乐，它于20世纪初首先在新奥尔良出现在大众视野里。许多曾参与爵士乐诞生与发展的人，至今依然健在，而他们也乐于分享关于这些事件的见闻。换句话说，爵士乐的诞生年代并不久远，而且造成了非凡的影响，按道理不该留下什么谜团。

然而，爵士乐的起源与荷马（Homer）、莎士比亚（Shakespeare）以及其他文化史上久远的革新之士一样，被重重迷雾包围着，令人费解。尽管爵士乐的历史并不长，但我们还是不得不依赖传闻与臆测来追本溯源。人们通常认为音乐家巴迪·博尔登（Buddy Bolden）是首位爵士乐演奏家，而他不仅没有留下任何录音，连他的生平事迹都众说纷纭。

20世纪20年代初，当首批非裔美国乐队开始录制唱片之时，爵士乐可能已经兴盛了二十多年，然而我们对这一时期的了解少之又少。甚至爵士一词的词源都让人莫名其妙—它首次出现在出版物上，竟是在报纸上一篇关于棒球的报道中！而在爵士乐坛中，这个词依然充满争议。

尽管爵士乐的源头模糊不清，但我们万万不能忽视音乐发展过程中的这一萌芽阶段。时至今日，最早期乐手的侧重点和观念，以及彼此间互相矛盾的理念，依然影响着爵士乐。他们既是艺人又是艺术家，似乎却并不担心这两重身份中潜在的冲突。他们既是民间传统的代表人，也是一种复杂的新城市音乐的诠释者，这种音乐引以为傲的精神就是无畏与创新。他们掌握了大量既有曲风（包括布鲁斯、拉格泰姆、进行曲和舞曲），同时还能自信满满地即兴创造出不同于既有模式的新事物。至今我们依然能从爵士乐中听到这些相互冲突的曲风。

不过，首批爵士音乐家还参与到了一项大无畏的工程之中，这项

社会实验与创新远远超越了音乐的范畴。早在20世纪20年代，他们便致力于重塑大众对于种族与文化的态度，向世人证明，爵士乐可以促进种族的融合与合作。这远早于美国社会的其他群体对歧视与偏见问题的关注。当一种为大众所喜闻乐见的音乐风格对社会生活产生影响时，我们或许不该感到惊讶，然而爵士乐似乎在这一方面担负着独一无二的使命。它不但极力颂扬人的能动性与自主权，还为饱受排斥的下层阶级提供了展现创造力的渠道。音乐中豪情万丈的特质与创造者所受到的不公待遇—这两种看似互不相容的元素，与爵士乐中的平等主义思想产生了特殊的共鸣，将其转变为一台推动社会变革的大功率引擎。理解爵士乐在更广范围内的影响，是领会这一音乐形态的本质与精髓不可或缺的一环，21世纪的爵士新形态也不例外。

时至今日，你依然能够从音乐中听到这些爵士先辈留下的印记。从布鲁斯中，爵士音乐家学会了如何使用弯音，如何粗犷地演奏，如何打破纯粹完美音符的暴政—而这暴政，自毕达哥拉斯的时代起，便一直统治着西方音乐。从拉格泰姆中，爵士乐借鉴了切分法，在节拍之间放入重音节奏，创造出激动人心的错位感与前进感。从军乐队与铜管乐队中，爵士演奏者磨炼出驾驭许多乐器的技能，最终在吹奏铜管时推陈出新，根据他们的想法和需求重新创造了演奏技法。19世纪与20世纪之交，在新奥尔良的社交活动与舞会中，这些爵士乐先锋吸收了多元化的元素，以其为素材构建出成功跨界的流行娱乐新形式。现在，爵士演奏者的目标依然没变。

过去，爵士音乐家是拾荒者和借鉴者。这些梦想家打破了高雅与低俗、宗教与世俗、出身与阶层之间的界限。音乐历史学家大多把注意力集中在布鲁斯和拉格泰姆对爵士乐早期发展的影响上。然而，在这激动人心的新式混合音乐的诞生过程中，还有许多其他的音乐风格也发挥了重要作用。早期的爵士乐演奏者从教堂的声音里、音乐厅与歌剧院的严肃音乐里、弦乐团的流行舞曲里，也汲取了音乐灵感。没错，基本涵盖了他们觉得可以引起听众兴趣的所有元素。

而这个故事的美妙之处在于：爵士音乐家依旧在乞讨、借鉴和偷窃，只不过现在他们覆盖的范围扩大到了全世界。今天，我们可以听到精彩的爵士乐结合了探戈、萨尔萨（salsa），或是南印度的卡纳提克（Carnatic）音乐，此外，还有电影音乐、动画歌曲、约翰·凯奇（John Cage）的随机技法、嘻哈、电子音乐、乡村和西部音乐、民谣，以及任何你能够叫得出、想得到的音乐类型。一切原有的元素，依然在音乐中绽放。听众依旧能听到布鲁斯的弯音、拉格泰姆的切分乐句、嘹亮的萨克斯管和装了弱音器的铜管，以及从军鼓演变为带动舞蹈与狂欢之原始律动的大低音鼓。尽管在当代，大部分音乐都已经数字化，远离了真实的世界，坠入比特与字节的国度，爵士乐依旧青睐手动（以及口动）制造出的声响。这么一想，我们距离新奥尔良的音乐根源其实并不远，我们只不过是往这锅大杂烩里加了更多配料。

我认为爵士乐首先出现在新奥尔良并不仅仅是巧合。多年来，我投入了大量的时间和精力去研究促进文化革新以及新艺术运动传播的条件。而爵士乐的诞生，便是研究这些革命如何发生的最佳案例。

统计学家开发出了一套分析工具，用于预测创新思维的传播，无论是在艺术运动、技术革新还是产品推广领域。你也许会感到惊讶，这些数学模型原本是用来预测疾病扩散情况的。说来也怪，就传播方式而言，新艺术形态与瘟疫和流感颇有些类似。艺术与疾病皆通过传染的形式扩散，二者的传播条件也很像：密集的人口，陆路与水路往来的人群，近期来自各地的高度混杂人口，可以近距离接触的休闲场所，注重集体活动与集会的文化和环境。对于瘟疫的预防而言，这是噩梦般的环境。然而，也正是这些相同的元素，可以激发出改变世界的艺术革命。

历史上一向不乏此类事例。文艺复兴运动兴起时，黑死病刚刚席卷了佛罗伦萨。1348年，这场可怕的瘟疫夺去了全城的大半人口，而据历史书籍记载，文艺复兴运动正是开始于1350年。这是巧合吗？我认为不是。当我研究吟游诗人的歌曲在西方情歌历史中的影响时，我

发现文艺复兴之风大致也是沿着黑死病扩散的路线传遍了欧洲。11 还有许多其他的艺术突破也体现出了这一关联。比如，莎士比亚的时代也是瘟疫在英国肆虐的时期：在大文豪出生的前一年，也就是1563年，伦敦四分之一的人口死于瘟疫；同样严峻的灾情在1603年蔓延全城，而《哈姆雷特》正是于同年出版。现在我们所谓的网络文化的病毒式传播，并不仅仅是一种诗意的修辞。

爵士乐也遵循着同样的模式。爵士乐刚诞生的时候，新奥尔良是世界上最肮脏的城市之一。被奉为爵士乐创始人的巴迪·博尔登，在1878年黄热病疫情肆虐新奥尔良全城的前夕，诞生于此地。当时新奥尔良的黑人婴儿死亡率为45%，而非裔美国人的平均寿命仅为36岁。1918年，第一张爵士乐录音发行后不久，流感疫情便开始屠城。舞厅关门停业，街道空无一人，人们要么躲在家里，要么到更卫生的场所避难。路易斯·阿姆斯特朗后来回忆道："除我以外，每个人都（得了流感）病倒了。"他当时在路易斯安那州的霍马（Houma）接下了一份演奏乡村舞曲的工作，距离新奥尔良50英里。12 新奥尔良的先锋贝斯手波普斯·福斯特（Pops Foster）则记得自己曾在脑袋上套着防蚊纱进行演奏。每座城市都需要面对公共卫生问题，但新奥尔良尤其危险，这无疑与进进出出的居民、气候、人口密度，以及当地糟糕的环境卫生有关。

相同的环境因素也催生出了爵士乐。在爵士乐诞生的那个年代，世界上没有哪个城市能像新奥尔良一样，为如此多元化的文化交融提供土壤。在1900年前后，这是孕育爆红的音乐文化现象的绝佳地点。那时候，来到这座城市的旅客，定会注意到它的法国与西班牙文化传统、它与非洲和加勒比海地区的联系，此外，由于它处于密西西比河的枢纽位置，也使得它与美国各地都保持着密切的交流。所有事物都杂糅在一起，一切都在川流不息的流动之中。新奥尔良是一鼎熔炉，坐落在美国社会这个更庞大的熔炉之中。因此，当种种活力四射的文化传统被迫近距离交流，且受到各色各样的影响时，精彩的新混合品

定会从中涌现。这一次，爵士乐诞生了。美国黑人从19世纪末、20世纪初新奥尔良这个非凡的音乐生态圈中汲取（并为其补充）灵感，创造出了这一独特的演奏风格。当我们欣赏21世纪的爵士乐时，会发现它可以轻而易举地与拉丁美洲、加勒比海地区的音乐，或是西方古典音乐的严谨结构相互融合。而我们所体会到的，是自爵士乐诞生延续至今的文化交流。

众多音乐风格为爵士乐的诞生做出了贡献，但其中最为重要的是布鲁斯。这令人备感意外，因为当时的美国民众基本上没听说过布鲁斯。1920年，玛米·史密斯（Mamie Smith）录制的《疯狂布鲁斯》（Crazy Blues）出人意料地火了起来，向听众介绍了一种过去十年几乎不为人知的新的歌曲风格。这时，唱片业才得知布鲁斯的存在。20世纪初，只有南部腹地（Deep South）的几位专业音乐家和屈指可数的观察家，对这种革命性的音乐风格表现出了浓厚的兴趣。19世纪、20世纪之交，只有为数不多的文献提及了布鲁斯（几乎都是一笔带过，很少详细陈述）。到了1912年，才终于有一些公开发行的歌曲乐谱中体现了布鲁斯与众不同的和声行进。而此时新奥尔良的爵士音乐家，不但听过了布鲁斯，了解了其重要性，更是早已将其放在自己综合性作品中的核心位置。

如今我们对布鲁斯是如此熟悉，乃至我们对它的创新性见怪不怪。很久以前，布鲁斯便超越了美国黑人音乐的范畴，在摇滚乐、乡村音乐、灵魂乐以及其他众多音乐风格中扮演了重要的角色。事实上，当我12岁的儿子加入一个弦乐团去拉中提琴时，他们团演奏的第一批曲子里就有一首12小节的布鲁斯。由此看来，他的经历与数不清的吉他手、键盘手以及其他乐手没什么区别：如今，对于想当乐手的人而言，布鲁斯是学习生涯的出发点。而这可能会传递出一个错误的印象：布鲁斯是一种简单的音乐类型，它适合初学者，算不上什么改变世界的音乐革新。

但是，1900年前后的歌曲与现在的歌曲区别相当大，而布鲁斯中

的几乎一切元素都象征着与过去的彻底决裂。布鲁斯歌曲的12小节结构，本身便是一种离经叛道，然而更值得注意的是弯音。这些音时而轻轻摇曳，时而骤然俯冲，就是拒绝服从传统音乐记谱法的束缚。保持音准，在精心标定的音阶音程框架中创作，以及为每首歌曲奠定基础的哆-来-咪-发-唆，在2500年来都是西方音乐引以为傲的成就。但是非洲音乐从来不信这一套：它调动的是无穷无尽的声响，而不是具体的音符。这两种态度看似势不两立，而美国黑人却找到了让它们共存的办法。这种共存首先在宗教音乐、劳工号子与休闲小调里得以体现，最终蔓延至商业音乐的领域中—尤其是布鲁斯。在一首布鲁斯歌曲中，演奏者可以演奏出某个音符，也可以不演奏某个音符，这种音调上的自由深深打动了听众。最令人欣赏的，莫过于它能在协和音与不协和音之间，乃至大调与小调之间大胆转换。这些一度泾渭分明的音景（soundscape），如今在同一乐句中得以共存，音符还是原来的音符，却已不再只是音符。

新奥尔良的音乐家，是如何抢先在音乐出版业和早期的唱片业之前发现这种音乐的呢？此时此刻的布鲁斯，在大城市里鲜有出现。20世纪初，最有可能听到这种音乐的地方，是黑人佃农与农工生活的南部农业区。我有一本20世纪20年代的旧年鉴，里面的一张地图标出了美国黑人的农耕区，与早期布鲁斯音乐家出生地的分布几乎一模一样。也大概是这一时期，杰利·罗尔·莫顿曾回忆道，在新奥尔良花园区的教母家隔壁，住着一位名为玛米·德莎杜内斯（Mamie Desdunes）的女人，她曾唱起这首布鲁斯歌曲：

如果你没有一块，一毛破钱我也要。

没有一块，一毛破钱我也要。

我家男人挨饿，得把他喂饱。13

这里我们看到的是一种典型的布鲁斯歌词结构，早期多为人声清

唱，极少伴奏，唯一的伴奏乐器往往由演唱者自己演奏。到了后期，无词的纯器乐布鲁斯才普及起来。一段布鲁斯的变奏段中含有三句唱词，每句4小节。（也许我应该说大约4小节：早期的布鲁斯演奏者会全凭心情增减几拍。然而现在你很难见到这种现象了，如今即便是最尊崇传统的布鲁斯乐手，也会严格控制小节数。）开头的唱词被重复一遍后，接着是一句押韵唱词。这三句唱词，每一句通常都会配合器乐的演奏，每4小节最后几拍，则由几个布鲁斯音符填充。

最早的时候，伴奏乐器往往是吉他，但是后来先锋布鲁斯音乐家发明出各种肆无忌惮的新方式来演奏这件乐器。为了创造出布鲁斯独特的弯音，他们会用各种各样古灵精怪的小器件来刮弦，包括刀刃、去掉瓶身并套在指头上的玻璃瓶颈以及抛光的牛骨。他们的目的在于颠覆西方的音阶，并从有品乐器那种自成一格的音符中跳脱出来，探索在这些固定的音高之外，还有什么样的声音。

最早的这一批爵士乐演奏者别具真知灼见，他们意识到这种音乐类型还可以在铜管与簧管乐器上演奏，并以此作为一种喧闹的新舞曲风格中的关键元素。尽管他们有时会继续将布鲁斯作为声乐来演奏，但这些音乐家也意识到，当它作为器乐时，用铜管代替人声的中心地位，能带来非凡的力量。更为惊人的是，他们还发现那些布鲁斯弯音也能被用在非布鲁斯的歌曲里。事实上，无论是既有的还是即兴的曲子，只要给旋律换上这独特的布鲁斯音调，就能让它们立刻生动起来。在20世纪伊始，这种对音乐的思考意味着巨大的进步，这场文化上的突破与巴黎、伦敦或纽约的音乐厅里所发生的变革一样意义非凡。

不过爵士乐还需要另一块基石才能获得它的魔力，那就是切分。“切分”指的是特意打破音乐的流畅性，常常通过在节拍之间插入强拍节奏来实现。最简单的切分音连小孩子都能学会，他们很快就能跟着《查尔斯登》（the Charleston）的节拍打拍子。这首曲子在第2拍与第3拍之间不断加入强拍，在20世纪20年代掀起了一片热舞狂

潮。即便是这种十分基本的切分音，也能产生某种催眠般的效果，让音乐的节奏同时具有推动力与分隔感。大人跟孩子一样，也喜欢随着切分的节奏打拍子。切分音能把听众拉向乐池，把舞者引向舞池，即便在现在这个数码时代，许多乐迷已经开始感到厌倦，觉得所有的乐曲都听过了，一首巧妙运用了切分音的歌依然能借此爬上排行榜。

与布鲁斯不同，19世纪末20世纪初的美国乐迷对于切分音已经很熟悉了。事实上，这种技法最早能追溯到中世纪。几百年来，许多作曲家都使用了各种各样的切分音来为作品增添活力。然而在20世纪初，拉格泰姆作曲家运用切分音之频繁，节奏之精湛，达到了当时的乐迷前所未见的高度。他们对这样的音乐毫无抵抗力，拉格泰姆因此获得了巨大的商业成功。

斯科特·乔普林是最伟大的拉格泰姆作曲家。他最具影响力的作品《枫叶拉格泰姆》（Maple Leaf Rag）于1899年发行之后风靡一时，有力地证明了切分音的力量。严格来说，乔普林并不能算是爵士艺术家，但他依旧是爵士乐音乐史上一位关键的先行者。我小时候练习了很多首他的作品，而当我把注意力转向爵士乐时，对拉格泰姆节奏的了解对我助益颇多。（顺带说一下：后来当我参加斯坦福大学钢琴入学考试的时候，评委以为我会弹贝多芬或肖邦的曲子，结果我却弹了《枫叶拉格泰姆》。当时，这样的决定仍然会吓坏音乐教授，这足以证明后来人们的态度改变了多少。虽然我通过了面试，但离场时还是觉得自己违反了某个不成文的规定。）倘若乔普林能活得更久，或许他就会与爵士音乐家产生交集。不过，历史却十分讽刺，首张爵士唱片于1917年发行后没过几天，他便与世长辞。乔普林的一生都在尝试突破拉格泰姆的套路，但在他看来，这就意味着要从古典音乐中汲取灵感，这样才能以新的方式呈现出非裔美国人的作曲方式。就我们所了解的情况而言，他对新奥尔良爵士乐中使用布鲁斯音调与即兴手段去改编拉格泰姆的技法，基本没什么兴趣（也可能是并不了解）。

然而，就算乔普林对爵士乐一无所知，爵士音乐家却晓得乔普林

与其他拉格泰姆作曲家是何许人也。杰利·罗尔·莫顿晚年曾为美国国会图书馆录音，展示了如何将乔普林的音乐“爵士化”—他的前后对比令人获益匪浅。音乐中的切分音依然明显，但是手法却更加自然且无拘无束，节奏的流动更加松弛，节拍则更像舞曲。这短短4分钟的音乐，让我们见识到了拉格泰姆的种子如何成长为创造力无限的新奥尔良爵士。

乔普林与莫顿都是钢琴师，而拉格泰姆的革命也主要在琴键上展开。不过在爵士乐兴起之前，一些铜管乐队和其他组合已经开始把拉格泰姆改编成适合其他乐器演奏的版本。新奥尔良的音乐家充满热情地接纳了拉格泰姆，并预见到，如果将其关键元素运用到其他类型中，将会带来无限潜能。他们开始使用“拉格泰姆化”（ragging）一词，来指代往歌曲中插入大量切分元素的手法。这些歌曲不一定是拉格泰姆，从葬礼挽歌到歌剧咏叹调，任何音乐都能被拉格泰姆化。

是哪位音乐家首次将这些元素结合在一起，创造出爵士乐的呢？据知识渊博的学者说，这位创始人叫巴迪·博尔登，是1877年出生于新奥尔良的美国黑人号手，他演奏的乐器是短号。这种乐器与小号类似，但是体型更为袖珍，音色往往更柔和。然而，绝对没有人会使用“柔和”一词来形容博尔登演奏的音乐。19世纪末20世纪初，他尖锐嘹亮的演奏让他在新奥尔良声名鹊起。而几乎所有资料中都会提到的共同的一点就是他的演奏是多么响亮。然而，我们对此人与其音乐的了解，以及他创造出爵士乐的过程，却仍有大段空白。他的乐队没有任何录音流传下来，很可能所谓的录音根本不存在。一些爵士乐作者收集了关于博尔登生平的二手资料，然而这些资料往往自相矛盾，有些还会被后续的研究推翻。据我们所知，在博尔登惹上官司后，新闻记者才开始对他感兴趣。1906年，他因人身攻击被逮捕，而这起事故可能与他早期的精神疾病有关。次年，他便被关入位于杰克逊的路易斯安纳精神病院，直到1931年去世，享年54岁。他一生中既没接受过采访，也没与任何爵士乐学者有过交流，也许到了临终也不知道自

己死后会被誉为20世纪最伟大的音乐改革者之一。

这些传奇故事可信吗？我们生活在一个怀疑一切的时代，一个人单枪匹马发明爵士乐这样的奇谈，无论他是灵光一现还是日积月累，都会遭受质疑。此外，严谨的学者，还能列举出许多人物，曾以各种各样的方式推动了这种精彩的新音乐形式的诞生。即便如此，我依然相信20世纪初的博尔登在新奥尔良做出了某些重大的贡献。老一代可能并不赞同博尔登生平传记中的某些事，然而这位音乐家在普罗大众与音乐同行中赢得的尊重与爱戴，意味着他的确创造出了一种打破常规却令人心醉神迷的新事物。简单来说，有人将他奉为“爵士乐之父”，我绝无异议。

与其他爵士乐迷一样，我很希望能有录音来佐证这一观点。然而，听过博尔登演奏的人所做出的评价，已经可以清晰地揭示出他演奏中的关键成分。“演奏用来跳舞的布鲁斯，巴迪·博尔登是第一人。”生于1874年的贝斯手“老爹”乔治·约瑟夫（Papa John Joseph）如是说。“他演奏了很多布鲁斯。”生于1887年的彼得·博凯奇（Peter Bocage）这样讲道，他也是一名新奥尔良的短号手。“布鲁斯是他们的保留曲目，抒情布鲁斯。”“他什么曲子都会演奏，其中很多是布鲁斯。”伍登·乔·尼古拉斯（Wooden Joe Nicholas）后来这样评价，这位生于1883年的新奥尔良短号手在博尔登的风格基础上创造出了自己的新风格。他补充道，“他什么都拿来演奏，每一首新发行的曲子都不放过。”与博尔登同年出生的另一位新奥尔良短号手汤姆·艾伯特（Tom Albert）称前者的乐队“是最好的拉格泰姆乐队，带一点儿布鲁斯”。生于1878年的单簧管手阿方斯·皮库（Alphonse Picou），特别提到了博尔登切分曲子的能力，并称“他最擅长拉格泰姆”。不过，这些流传下来的资料中还提到了博尔登的歌喉。事实上，他最有名的曲子《骚臀》（Funky Butt）便是一首内容不雅的声乐作品。新奥尔良著名的单簧管手西德尼·贝谢将博尔登的乐队誉为“新奥尔良最佳”，并说道：“如果警察听到你唱那首歌的话，准会把你扔进监狱。”14

接下来，我们将进一步了解爵士乐风格的演变，而上述零星的描述给我们的下一步开了个好头。即便是在这种音乐的萌发之时，我们也能在蛛丝马迹中找到爵士乐的核心元素。博尔登与这场音乐革命的其他参与者，从各种音乐风格中汲取灵感，尤其是布鲁斯。他们将布鲁斯的感性与拉格泰姆的节奏活力相结合，并对这两种音乐进行改编，好让铜管以及其他在20世纪初的新奥尔良常见的乐器来演奏。而这一切，都被注入了敢于打破常规的不羁精神与意志力，因此，这种新的风格不会停滞不前，而是始终处于变化与进步之中。即便在一个多世纪后的今天，我们依然能在爵士乐中听到这些元素。毫无疑问，所有正在为爵士乐做出贡献的人，依然是巴迪·博尔登及其新奥尔良同行的传人。

第五章 爵士乐风格的演变

第一张爵士乐唱片于1917年发行，在此之前，这种新的音乐形式鲜为人知。当时，维克多牌留声机（Victrola）的价格相当于普通人一个月的薪酬，年销量只有五十万台，而有报道称，正宗迪克西兰爵士乐队于同一年发行的《马棚布鲁斯》竟卖出了一百万张。几乎在一夜之间，爵士乐一炮而红，从一种小众的地方音乐风格变成了席卷全国的狂潮。

可是，爵士乐迷往往不太愿意庆祝这一里程碑式的事件。正宗迪克西兰爵士乐队是一支以黑人创造的音乐而走红的白人乐队。他们著名的畅销唱片，充斥着用铜管对各种动物的花哨模仿，许多听众觉得这不过是俗不可耐的小花招，并非具有开创性的新艺术形式。然而，这张爵士乐唱片所产生的冲击是毋庸置疑的。它激起的涟漪很快改变了美国商业音乐的格局，为后来无数乐队录制专辑、吸引听众开拓了道路，以至于人们将接下来的十年称为“爵士时代”。

“爵士”一词在音乐家中一直颇有争议。许多人觉得这个词是一种荣耀，而另一些人则认为它含有贬低之意，试图找到其他名称来形容这场音乐革命。我们很难精确地判定，对于首次给这种音乐贴上这个标签的人来说，这个词有着怎样的含义，因此，这一争论变得更为复杂。“爵士”一词首先于1912年出现在加利福尼亚州的一份报纸上，用以形容击球手较难击中的飘忽式投球。在接下来的几年里，这个说法渗入公众的日常用语之中，用来形容任何一种新颖又活跃的文化现象。1913年，一名记者尝试为爵士下个定义，我认为他那长篇大论的释义晦涩得令人恼火，却又完美地描述出了当今爵士乐的精髓。“一个新词，宛如一块新的肌肉，只有在对其的需求存在已久后才会成形”，在一篇名为《“爵士”颂：一个新入词库的未来主义词汇》（In Praise of “Jazz”, a Futurist Word Which Has Just Joined the Language）中，欧内斯·J.霍普金斯（Ernest J. Hopkins）如是说。他继续讲道，“然而，这一个发音优美的非凡词汇，却传达出生命、活力、能量、振奋、喜悦、魅力、热情、阳刚、奔放、勇气、幸福—

哦，怎么说来着？—爵士。”[15]

在今天的爵士乐中，我们依然能听到“振奋、喜悦、魅力”，但是自爵士时代以来，爵士乐已经发生了天翻地覆的变化。事实上，这种音乐的发展速度是如此迅猛，以至于爵士乐迷往往将自己的喜好固定在某个特定的年代或风格之中。外行人对此备感迷惑，他们不知道1950年的爵士乐与1940年或1930年的爵士乐是不是真的存在很大差别。然而，在20世纪即兴演奏的风潮席卷下，即便是5年的时间，也能发生无穷无尽的变化。1959年，迈尔斯·戴维斯在专辑《几分忧郁》（Kind of Blue）中那经典的调式音乐，创造出一种令人耳目一新的氛围，将这种艺术形式引领向一个新的方向。这张专辑展现了爵士即兴演奏如何能通过严格界定的音阶（或调式），创造出早期爵士乐队以和弦为基础的即兴所无法企及的效果。我们先放下《几分忧郁》不谈，去听一下1964年艾伯特·艾勒（Albert Ayler）的《精神统一》（Spiritual Unity），你会发现自己身处一场完全不同的革命之中。戴维斯创造出一种全新的方式处理音阶，但仅仅过了5年，艾勒便把调式抛到脑后，转而采用最原始的声音，就连“音符”这个最根本的概念，都因为有所缺失而遭到质疑。不过，同样的道理，要是拿《几分忧郁》和早它5年的专辑（比如克利福德·布朗、马克思·罗奇、阿特·布莱基的经典曲目，甚至戴维斯本人1954年的作品）相比，你就会惊叹在那个年代它所象征的巨大进步。在20世纪中期的爵士乐坛里，这种天翻地覆的变化随处可见。每场革命运动都会引发一场反革命运动，每次突破都会让听众产生疑问：“接下来是什么？”

在这种情况下，每当爵士乐迷碰面时，总会先问对方：“你听什么类型的爵士？”对于这种现象，我丝毫不会感到惊讶。在爵士乐史中的不少关键时刻，爵士乐迷甚至会分裂成敌对的阵营（所谓的爵士之战），一种风格的爱好者会痛斥并嘲弄另一种风格的拥护者。现在看起来，这些争执往往显得过于激进、毫无意义。为什么一个乐迷不能同时喜欢新奥尔良爵士和比波普爵士，既欣赏东海岸乐队又接纳西

海岸乐队，乐于接受融合派又不排斥先锋派呢？欣赏一种风格就得无情地排挤另一种风格吗？然而，在一时的激动之下，乐迷（无疑也包括音乐家自己）往往觉得另一阵营所取得的成功都有损于自己的利益，就像体育比赛一样，只有一方能夺得冠军，其他人则沦为失败者之流。但爵士乐根本不是这样，作为音乐爱好者，你应该将网撒得尽可能大，并且留心聆听新的声音与手法，这样才能得到更多乐趣。

幸运的是，这种内讧现在已经不多见了。过去20年来的爵士乐，多样性与多元化态度日渐抬头，对不同风格的包容在音乐史上前所未见。即便如此，对于一本欣赏指南而言，也不能忽视在过去一个世纪中活跃于不同时期的、迥然不同的爵士乐风格。没错，我喜爱新奥尔良爵士，也喜欢比波普爵士，但在这两种风格中我侧重听的绝对是不同的内容。出于这一考虑，接下来我将献上一份爵士乐主要风格的简明指南，阐明它们的关键特征，并与大家分享在聆听这些不同风格的音乐时，我所留意的品质。

新奥尔良爵士（New Orleans Jazz）

一切皆源于此。即便爵士乐从出现至今已经发生了很大的变化，但这门艺术依然带着新奥尔良先驱者所留下的印记。举个例子：20世纪20年代，路易斯·阿姆斯特朗创造了全新的乐句形式与即兴手法，这些形式和手法至今仍能在世界各地的音乐中听到。其实，他的影响不仅仅局限在爵士乐界，在其他音乐家所创作的不同风格的音乐作品中都有体现。对于阿姆斯特朗在这些音乐家各自的艺术领域中产生的影响，他们中的绝大多数可能浑然不觉，但那些令他们受益无穷的音乐语汇，早在他们出生前便被阿姆斯特朗创造出来了。若是阿姆斯特朗的后人能对这些被借鉴的小点子收版权税，那么他们定能跻身首富之列。

然而，我们需要从被阿姆斯特朗颠覆之前的新奥尔良风格开始讲起。在最早的演出中，这种音乐是团队合作的成果。的确，经典的新

奥尔良爵士可能是爵士史上最具团队精神的风格流派。在1925年之前，阿姆斯特朗后来所提倡的英雄式的个人主义，在这种音乐里没有什么地位可言。在早期的爵士乐演奏中，最大的特色就是所有管乐器在对位声部自然来到之时齐声鸣奏，这种交流互让要求每位演奏者既要突出个性，又能融入整体大局之中。

演奏中通常需要三件管乐器。短号（或者小号）在中音区演奏宣誓性的旋律乐句，包含大量的切分音。长号在低音区以强有力的爆发音进行辅助，单簧管在高音区添加装饰性的乐句和爵士味的回应。这三件乐器往往于同时演奏，你也许会觉得，这只会带来难以入耳的噪声，三件管乐器都没有任何约束，能不相互阻碍吗？但不知为何，当技法娴熟的音乐家一起演奏时，这些元素不仅能凝聚到一起，还能绽放出耀眼的火光。

在我看来，这是整个20世纪的音乐发展过程中最为美妙的声音。自这些早期的开创者登场以来，爵士乐一直在不断变化，有人断言这是一种进步。不管怎样，爵士乐自那以后无疑变得更为复杂，但是与在新奥尔良首次出现时相比，我绝对不敢断言，爵士乐中的愉悦与激情更胜以往。这让我想到了一个词—“非理性繁荣”（Irrational exuberance），美国联邦储备委员会主席艾伦·格林斯潘（Alan Greenspan）用来形容股票市场过热的术语。顺便一提，他曾经是一名爵士萨克斯管乐手。16　但是，在我看来，这个术语应该用以描述新奥尔良的爵士乐。

然而从最开始起，爵士乐便表现出一种别具创造性的张力。你每时每刻几乎都能听到音乐家在努力寻求平衡，他们既要彰显自己的个性，开发出有特色的独奏，又要服从于集体的约束。20世纪20年代中期，路易斯·阿姆斯特朗打破了这一平衡。你可以比较一下1923年金·奥利弗的克里奥尔乐队（King Oliver's Creole Band）的录音和1928年阿姆斯特朗在《西区布鲁斯》中的小号演奏，阿姆斯特朗在克里奥尔乐队中演奏时绝大部分时间都十分收敛，与乐队融为一体，而在

《西区布鲁斯》中，他那粗犷艳丽的小号如烟火般绽放。短短五年里，爵士乐从一项强调平衡的团队活动，演变成独奏者张扬自我的舞台，从此一去不回头。即便是现代的乐队演奏新奥尔良风格的爵士乐时，也会为每个独奏者留下充足的空间。

听音乐的时候，我发现探察不同音乐家如何处理这种创造性的张力特别有趣。在第三章里，我们研究过杰利·罗尔·莫顿的作品。莫顿是一名不折不扣的形式主义者，至少在自由随性的爵士世界中算是最严谨的一位。他允许自己的乐手表演独奏，但表现空间很小，乐队成员的个性特色要服从于演奏的整体风格。而路易斯·阿姆斯特朗为数众多的追随者则完全相反，他们效仿他的个人主义风格，并使其成为爵士乐的规范。

20世纪20年代晚期，阿姆斯特朗的才华更是大展锋芒，以至于听众可能会被此诱导，只关注他这一时期的先锋性曲目。想要认真学习爵士乐的人自然应该关注这些曲子，在本书后面的内容中我们也会再一次讨论到。然而，如果不去深入研究早期的录音，你既没法真正体会阿姆斯特朗的突破，也不可能抓住在第一次世界大战之后横扫美国乐坛的爵士革命之本质。若按年代回顾爵士乐的历史，我认为可以从金·奥利弗的《吸盘嘴布鲁斯》和《雀跃的摩尔》（Froggie Moore）开始，这两首曲子皆录制于1923年。在《吸盘嘴布鲁斯》中，奥利弗献上了一段被广为传颂的短号独奏，而在《雀跃的摩尔》中，他则让徒弟阿姆斯特朗担任独奏。在这两首曲子里，即兴演奏依然与其他乐器的声音相互融合。在这个年代，爵士大部分时候仍是集体的成果。

现在，我们拿这些曲子跟路易斯·阿姆斯特朗1927年的《傻瓜布鲁斯》或1928年的《西区布鲁斯》比较一下。还记得我说过爵士乐革命大概每5年发生一次吗？眼前就是一个完美的例子。到了20世纪20年代晚期，我们已经来到了爵士乐独奏乐手的英雄时代。此时，路易斯·阿姆斯特朗在即兴演奏中的创造力和表达音乐理念时的从容程度，都远远超越了任何一位同行。新奥尔良风格的关键元素仍然存在，我

们偶尔还能听见三把管乐器对位演奏的“非理性繁荣”，但是绝大部分的演奏都以个人独奏为中心。说得更直白一点儿，阿姆斯特朗事实上是带着所有人，与他一起进入了一个新的世界。人们逐渐开始把能否进行即兴领奏作为对乐队领班，甚至伴奏乐手的评判标准。

到了20世纪末，这一转变已经完成。也正是在这一时期，爵士乐远远传播到了它的诞生地新奥尔良以外的地方。它成了风靡全国的现象级事件，并晋升为可以代表一个时代的音乐，这个时代就是F.斯科特·菲茨杰拉德（F. Scott Fitzgerald）所称的爵士时代。此时，这种音乐已经盛行于芝加哥、纽约等美国的主要城市。在每个新的环境中，爵士乐都能聚集起一群当地的爱好者，它既是一种艺术形式，又是一种商业活动。尽管爵士乐不会停滞不前—它注定要继续发展并超越新奥尔良先驱者的风格—许多乐迷却依然对早期的爵士乐青睐有加。

［新奥尔良爵士］推荐曲目

——

路易斯·阿姆斯特朗，《烦躁不安》（Heebie Jeebies），1926年2月26日

路易斯·阿姆斯特朗，《傻瓜布鲁斯》（Potato Head Blues），1927年5月10日

路易斯·阿姆斯特朗，《带着烧烤大步走》（Struttin’ with Some Barbecue），1927年12月9日

路易斯·阿姆斯特朗，《西区布鲁斯》（West End Blues），1928年6月28日

西德尼·贝谢，《寻得新欢》（I've Found a New Baby），1932年9月15日

西德尼·贝谢，《野猫布鲁斯》（Wild Cat Blues），1923年6月30日

约翰尼·多兹（Johnny Dodds），《帕迪杜街布鲁斯》（Perdido Street

Blues），1926年7月13日

弗雷迪·凯帕德（Freddie Keppard），《牲棚大步走》（Stock Yards Strut），1926年9月

杰利·罗尔·莫顿，《黑人扭摆跺脚舞》（Black Bottom Stomp），1926年9月15日

杰利·罗尔·莫顿，《人行道布鲁斯》（Sidewalk Blues），1926年9月21日

金·奥利弗，《吸盘嘴布鲁斯》（Dipper Mouth Blues），1923年4月6日

金·奥利弗，《雀跃的摩尔》（Froggie Moore），1923年4月6日

正宗迪克西兰爵士乐队，《马棚布鲁斯》（Livery Stable Blues），1917年2月26日

芝加哥爵士（Chicago Jazz）

芝加哥爵士吸收了大量新奥尔良风格中的元素。这并不奇怪，因为20世纪20年代时，许多顶尖的新奥尔良爵士音乐家相继移居芝加哥，在那里，有不少中西部的乐手正在认真研究并模仿他们的技法和歌曲，从这些楷模身上汲取灵感，同时也将自己标志性的音乐元素融入其中，从而拓展了爵士乐的格局。

在这个新的环境中，音乐的织体（texture）逐渐发生了变化。在芝加哥爵士乐队里，萨克斯管出现的频率不断增加，时不时会替代长号，为乐器的音色质感赋予了更高的凝聚力。但即使乐队编入了长

号，它也不再是音乐行进中的节奏支柱，而是担任起旋律乐器的角色。在芝加哥，单簧管的作用也发生了变化。它在新奥尔良爵士中只是装饰性的角色，现在却演奏起了更为流畅、带有切分音的动机（motif）。单簧管乐手常常会成为乐队的明星领班或万人爱戴的独奏乐手——这样的声望在早期的新奥尔良爵士中十分罕见。这十年里，班卓琴的地位被吉他取代；在大部分爵士乐队中，大号不复存在，而它的角色则由低音提琴接替。

由此产生的声音更加流畅，但也增添了一种华丽而躁动的特质，在底层的脉动之中尤为明显。新奥尔良风格的鼓会保持稳定的节奏，但芝加哥的乐队则会故意打断节奏的行进。比如，在歌曲的下一段落开始前，钹音和低音鼓的重击会敲响最后一拍，这个技法被称为“爆炸”（the explosion）。这种“骤燃（Flare-up）”也会在一个段落的结尾出现：此时管乐声部保持一个和声长音，鼓手暂停片刻，然后再猛然冲回喧嚣之中。你常常会听到乐队进入一段短暂的曳步节奏，以此来增添音效的多样性，有时候，鼓手会在一段变奏段结束之前开始大力强化弱拍（backbeat）。打击乐依旧支撑着乐队的管乐声部，但同时也会突然给它们当头一棒——这种观念的转变依然在现代的爵士乐世界中回荡。

更惊人的一项转变是，早期新奥尔良音乐中的两拍节奏逐渐转变为更为现代的四拍节奏。你可以将1923年金·奥利弗的录音和1927年雷德·麦肯齐（Red Mckenzie）、埃迪·康登的芝加哥组合（Eddie Condon Chicagoans）的录音进行比较，感受一下爵士乐节奏中这一细微却关键的改变。这种顺滑的4/4拍在接下来的十年里变得愈发流行，特别是在20世纪30年代崛起的、摇摆起来更从容不迫的堪萨斯城爵士（下文会谈到）中尤为突出。芝加哥爵士介于这两种音乐类型之间：它依然带着一丝从军乐队和拉格泰姆中传承而来的那“嗡吧-嗡吧”的大步前进的律动感，但这种往复摇摆的节奏却远没有早期新奥尔良爵士乐来得显著。音乐家对摇摆的精髓显然有了新的看法，因此

音乐开始在一段段四拍节奏中昂首挺胸地行进起来。

虽然这一时期的芝加哥爵士音乐家演奏的许多曲目与新奥尔良乐手青睐的曲目别无二致，但他们与这些先驱者之间也有着明显的不同。你依然能够在芝加哥爵士乐中听到12小节的布鲁斯，但频率远远低于新奥尔良的爵士乐。取而代之的是，职业作曲人所创作的商业歌曲开始成为爵士乐曲目—考虑到当时顶尖的作曲家欣然接受了爵士乐，并为这种新的音乐类型量身定制歌曲，这也许就不足为奇了。整体而言，爵士乐与流行乐开始融合，迫使音乐家想方设法将摇摆和切分的特质注入到一系列的音乐类型之中，比如猎奇小调、社交舞曲和浪漫情歌。

这一时期最大的突破是慢板爵士抒情曲的诞生。在此之前，除了少量的慢板布鲁斯，爵士乐一直是打着响指、踩着拍子的音乐。绝大部分的乐曲速度都是中等偏快的，但与其说是冲刺，不如说是小跑—要到20世纪40年代我们才会在爵士乐里听到快得离谱的曲子—然而，爵士乐中蕴含的活力也足以让听众兴致盎然，跟着音乐摇摆起来。将爵士乐变得浪漫慵懒的奇思妙想可谓前所未有，而这一创新却不是来自新奥尔良，而是源自美国中西部。

这种低调的新风气首次引起人们的注意，是在比克斯·贝德贝克（Bix Beiderecke）的录音中。贝德贝克是一名娃娃脸短号手，他于1903年出生在艾奥瓦州的达文波特市。即便上了年纪以后，他看起来还是像拉斐尔油画中的小天使一样。当贝德贝克还是森林湖学院（Lake Forest Academy）的一名高中生时，便已经成为芝加哥的一名爵士乐手，不久之后便在乐迷和同行中赢得了赞誉。作为一位自学成才的音乐家，贝德贝克凭借低回婉转的号声，为爵士乐带来了更加抒情的韵味。在看完一场贝德贝克的演奏之后，路易斯·阿姆斯特朗回忆道：“不得不说，那些漂亮的音符直击我心。”17 在《弗吉尼亚我来了》（I'm Coming Virginia）和《唱首布鲁斯》（Singin' the Blues）等录音中，贝德贝克与萨克斯管乐手弗兰基·特朗鲍尔（Frankie

Trumbauer）联手创造出一种更放松的爵士即兴手法—这种冷暖结合的新方式对后来的许多音乐家都产生了影响。

许多著名的芝加哥音乐家都是欧洲移民的后代，他们为爵士乐添加了自己别具特色的民族元素。在本尼·古德曼（Benny Goodman）和其他犹太裔音乐家的小调歌曲中，我们能听到克莱兹默（klezmer）音乐的痕迹。小提琴手乔·韦尼蒂（Joe Venuti）和吉他手埃迪·兰（Eddie Lang，原名Salvatore Massaro）在雕琢个人爵士风格时融入了意大利弦乐中的元素。歌手宾·克罗斯比（Bing Crosby）与比克斯·贝德贝克在保罗·怀特曼（Paul Whiteman）乐队中同台演奏时，开启了自己的超级巨星生涯，而他那质朴的嗓音，清晰地体现出了他的爱尔兰裔背景。这些艺术家在汲取既有爵士语汇的同时，还为其添加了新的特色。

在继续介绍下一个类型之前，我必须指出，“芝加哥爵士”这一说法可能会让人产生误解。尽管这些艺术家每个人都与这座风之城多少有些联系，但大部分人都是从全国各地汇聚于此，有些人还是在纽约、加利福尼亚州或其他地方取得的成功。然而，将芝加哥称为这场运动的枢纽，当之无愧。在这里，爵士先锋激励了形形色色的年轻音乐家，并将这种激情四射的音乐转变成美国的主流现象。无论城市有多大，也容不下这么激动人心的事物。20世纪20年代，多种不同的力量在芝加哥相互促进、相互激荡，这在很大程度上使这种音乐得以迅速传播到全国各地，并在不久之后传遍世界。

［芝加哥爵士］推荐曲目

——

比克斯·贝德贝克与弗兰基·特朗鲍尔，《弗吉尼亚我来了》（I'm Coming Virginia），1927年5月13日

比克斯·贝德贝克与弗兰基·特朗鲍尔，《唱首布鲁斯》（Singin’ the

Blues），1927年2月4日

比克斯·贝德贝克与宾·克罗斯比，《密西西比的泥泞》（Mississippi Mud），1928年1月20日

芝加哥节奏之王（Chicago Rhythm Kings），《寻得新欢》（I've Found a New Baby），1928年4月4日

埃迪·康登（Eddie Condon）与弗兰克·泰切曼彻（Frank Teschemacher），《印第安纳》（Indiana），1928年7月28日

埃迪·兰与乔·韦尼蒂，《弦上的布鲁斯》（Stringin' the Blues），1926年11月8日

麦肯齐与康顿之芝加哥乐队（McKenzie and Condon Chicagoans），《无人怜爱》（Nobody's Sweetheart），1927年12月16日

皮·威·拉塞尔（Pee Wee Russell）与杰克·蒂加登（Jack Teagarden），《贝森街布鲁斯》（Basin Street Blues），1929年6月11日

哈莱姆跨奏（Harlem Stride）

长久以来，纽约一直是一块吸引新事物的磁石，瓦玉集糅，而在新奥尔良与芝加哥壮大起来的爵士乐，很快就在这个新环境中找到了接纳自己的听众。不过，曼哈顿也对它的革新发展做出了自己的贡献，尤其是哈莱姆区。20世纪上半叶，这里为美国黑人音乐的关键发展提供了跳板。

哈莱姆跨奏钢琴，有时被简称为“跨奏”，这是爵士乐史上最为独立的、最具个人特质的演奏风格。爵士乐中的其他革命，一概在乐队

中诞生。要想朝着新方向前进，乐队的成员需要齐心协力，进行创造性的交流互让。即便是最伟大的爵士英雄阿姆斯特朗，也总是在乐队里演奏。但是，哈莱姆跨奏却是一种全然不同的声音，这是一种绚丽华美的钢琴风格，除了钢琴师十根灵巧的手指，无须他物。

跨奏风格的起源，可以追溯到20世纪初席卷美国的拉格泰姆钢琴狂潮。跨奏音乐家采取了与拉格泰姆相似的灵活奔放的手法来演奏钢琴。在哈莱姆跨奏中，左手往往负责打拍子，同时还会在键盘的中、低音部来回“跨步”，毫不停歇。在每小节的第1拍与第3拍上，左手往往会在低音部奏出一个八度音或十度音，再跳到中音部弹奏一个相关的和弦。右手则与拉格泰姆一样，在拍子之间加入切分音，并奏出旋律、装饰音和即兴段落—当时在一支典型的爵士乐队中，这些都归管乐负责。由此诞生的是一种生机勃勃的音乐，它不但结合了拉格泰姆的套路与20世纪20至30年代的新技法，还从当时的一些古典乐和新拉格泰姆乐曲中借鉴了部分元素作为调剂。

你还可以随心加入其他乐器，尽管几乎没有这个必要：以这种方式演奏时，钢琴便是聚会上的灵魂，这是一个独立自主的音乐宇宙，持续不断的背景节奏与处处绽放的音乐火花应有尽有。跨奏钢琴的确在不少节庆聚会上调动了现场气氛，例如大萧条时期在哈莱姆区流行的“筹租聚会”，邻居们支付入场费前来参加狂欢，所得的款项用于打发房东，支付一个月的房租。你可以从跨奏钢琴的演奏中听出这种环境所产生的影响，这种音乐趣味十足、曲风华丽，有着精湛的音乐技巧，又能为舞者提供强烈的节拍。

这一风格著名的演奏者也像音乐一样绚丽，当评论家提到“哈莱姆跨奏风格”时，他们所指的不仅是音乐，还可能包括焦点人物光彩夺目的打扮和热情奔放的举止。其中最为人熟知的是胖子沃勒，他可谓20世纪上半叶技巧最高超的音乐家之一。即便在他引吭高歌时，你也无法忽视他高超的琴技。沃勒有时会从古典乐的印象派元素中取材，有时会凭借一首精雕细琢的流行歌而大受欢迎，然而跨奏一直是

他的音乐中心—在《毒蛇慢舞》（Viper's Drag）和《鳄鱼爬行》（Alligator Crawl）这类钢琴独奏曲目中尤为突出。

跨奏钢琴是一个竞争激烈的领域，沃勒名利双收，因此也引来了不少竞争对手。绰号"雄狮"的威利·史密斯（Willie "The Lion" Smith）就是一位天不怕地不怕的高手—艾灵顿公爵称他"内心深处是一名角斗士"。如果有谁打算挑战雄狮的话，那就得"当场证明自己的本事，你得坐在钢琴前，把自己的能耐都施展出来"。史密斯则会在对手周围走来走去，大口抽着雪茄，若是在演奏中察觉到一丝软弱或犹豫，他便会开始破口大骂，骂完之后，往往会跟着一句轻蔑的"起来，我给你示范一下该怎么来"。18 还有许多同样才华横溢的钢琴师，比如詹姆斯·P.约翰逊（James P. Johnson）、唐纳德·兰伯特（Donald Lambert）、勒基·罗伯茨（Luckey Roberts）以及像艾灵顿公爵那样的后起之秀，也会对前来挑战的人大发脾气。他们称这一运动为哈莱姆学校，不少学子在这里获益匪浅。无论是气氛友好的交流还是针锋相对的竞争，都会激发参与者拿出他们的拿手绝活，留下大量里程碑式的作品，为美国键盘音乐的发展做出经久不衰的贡献。

钢琴师阿特·塔特姆（Art Tatum）是这一流派中的顶尖人物，但也是最有争议的一位。他是一名技法精湛的大师，对爵士钢琴的见解与技艺无人能及，弹奏手法也有牢固的跨奏钢琴基础。然而，在此基础上，塔特姆还从19世纪末和20世纪初的音乐中广泛汲取灵感，构建出巴洛克式的上层结构。在跨奏的"嗡吧"效果之余，塔特姆还会加入其他元素，从欢腾的布基-乌基到李斯特狂想曲式的华丽音符不一而足。即便到了21世纪以后，也没有多少即兴钢琴师能够全盘吸收这位超凡艺术家为爵士语汇增添的技法。但别指望从塔特姆身上听到最为纯粹的跨奏钢琴—如果你想更好地了解哈莱姆学校的精华，还是得去听"雄狮"威利或勒基·罗伯茨。不过，塔特姆仍然值得关注，没人能像他一样，通过这种生机勃勃、雄壮有力的声音，展现出美国钢琴风格的宏观图景，这样的音乐不输当时的音乐厅或音乐院校里的任何作

品。

［哈莱姆跨奏］推荐曲目

——

艾灵顿公爵，《黑美人》（Black Beauty），1928年10月1日

詹姆斯·P.约翰逊，《卡罗莱纳的呐喊》（Carolina Shout），1921年10月18日

勒基·罗伯茨，《尼罗河的涟漪》（Ripples of the Nile），1946年5月21日

“雄狮”威利·史密斯，《开溜》（Sneakaway），1939年1月10日

阿特·塔特姆，《我知你已懂》（I Know That You Know），1949年4月2日

阿特·塔特姆，《动人的乔治亚·布朗》（Sweet Georgia Brown），1941年9月16日

阿特·塔特姆，《鸳鸯茶》（Tea for Two），1933年3月21日

胖子沃勒，《鳄鱼爬行》（Alligator Crawl），1934年11月16日

胖子沃勒，《戴娜》（Dinah），1935年6月6日

胖子沃勒，《毒蛇慢舞》（Viper's Drag），1934年11月16日

堪萨斯城爵士（Kansas City Jazz）

当喧闹的早期爵士乐传遍美国的时候，一种不同的音乐风格正在美国腹地初露头角，这场新运动的枢纽，便是堪萨斯城。与他们的前辈一样，20世纪30年代堪萨斯城的爵士乐队同样凭借引人入胜的摇摆感将舞者吸引到舞池中，然而此时的节奏行进多了一分细腻，少了一丝癫狂。独奏更具流动性，尽管切分不减，却更加注重旋律的发展，并敢于走平实路线。尽管这依然是一种活泼奔放的音乐，但在这种表现形式中，却散发出一种怡人的安逸之感，可谓无忧无虑。在大萧条时期，淡定（laid-back）一词尚未诞生，如果当时已经出现，也许会被拿来形容这一场新爵士运动。

为了营造出这种效果，乐队里的每种乐器都需要做出调整。你可以听听贝西伯爵乐队的常驻成员—鼓手乔·琼斯（Jo Jones）的演奏，欣赏一番爵士鼓从早期在乐队里墨守成规地打拍子到此时所发生的变化。节拍从原本的小军鼓和低音鼓转移到踩镲（high-hat）上，呈现出迷人的效果。（不久之后，节拍变得更加微弱，因为20世纪40年代时，鼓手们发现他们凭借吊镲便能带动整个乐队。）韵律虽延绵不断，却更加发散，没有过去那么激昂。琼斯有时甚至会放下鼓槌，用鼓刷演奏，创造出一种温和的节奏动感，这对早期爵士音乐家而言是前所未闻的。

在堪萨斯城的乐队中，低音贝斯变得越发有力，仿佛是在弥补爵士鼓的改变。听听贝斯手沃特尔·佩奇（Walter Page）洪亮的演奏，瞧瞧他是如何通过一小节四拍的行进旋律线驱动乐队演奏的。这种由贝斯和鼓所提供的节奏缓冲解放了爵士钢琴师，他们不再需要弹奏那么多音符。没人能比贝西伯爵更深切地意识到钢琴在这方面的新潜能。此时他已开始利用钢琴的叮咚之声来插科打诨，时而呈现出清脆的节奏旁白，时而干脆陷入沉默—他更倾向于这样照应节拍，而不是鲜花着锦。

在节奏声部发生变化的同时，管乐的角色也随之不同了。你甚至可以说，这自信满满的推动力承托起管乐独奏，帮助其解开了枷锁。

管乐组可以选择大力摇摆，也可以飘浮在节拍之外。若他们想温和地演奏，那么伴奏会应声迁就，若他们想带动气氛，朝舞池中的顾客咆哮一番，伴奏也会照样跟随。

在这个新的环境中，爵士乐的传统元素仍然存在，只是被巧妙地改良了一番。布鲁斯仍然是堪萨斯城爵士中的核心元素，但与巴迪·博尔登和金·奥利弗那时相比，更加精雕细琢。这种音乐中的布鲁斯流畅而诱人，也许没有早期的音乐那么咄咄逼人，却更符合大众的胃口。从2拍到4拍的节奏转变在芝加哥爵士中便有萌芽，在20世纪30年代的堪萨斯城乐队中更是达到了顶峰。随着乐句和节奏的展开，你还能听到音乐以4小节为单位行进。节拍依旧连绵不断，音乐也依旧让人欣然随之起舞，却更为轻快。堪萨斯城爵士的魅力所在，便是这种漫不经心的紧凑感。

乐队领班本尼·莫藤（Bennie Moten）很可能是这一运动的引领者：他于1932年12月为胜利（Victor）唱片公司录制的唱片可以说是堪萨斯城新声响的经典范例。然而，1935年4月，一场失败的扁桃体切除手术夺去了莫藤的生命。他乐队中的不少音乐家都加入了钢琴师贝西伯爵组建的新乐队。在接下来的一年里，贝西伯爵把他的乐队带到了芝加哥和纽约，并开始为迪卡（Decca）唱片公司录制唱片。此时，堪萨斯城爵士已经不再是一种地区风格了，它开始对全美各地的爵士乐队产生影响。从多个不同的角度来看，它都为20世纪30年代晚期的摇摆时代以及40年代大获成功的爵士大乐队奠定了基础。

贝西伯爵声名大振，他的次中音萨克斯管乐手莱斯特·杨同样值得肯定，因为在20世纪30年代末，他重新定义了爵士乐。杨的演奏，几乎从每个方面看都不同于传统。他的萨克斯管音色比同时期的音乐家都要来得流畅，他的乐句更多是构建于旋律感的基础之上，而不受切分驱使。这些特立独行之举，一开始遭到了同行的嘲弄，最终却成为美国爵士乐的主流。从某种程度上讲，杨是爵士乐历史上一位承前启后的人物—他是连接贝德贝克、特朗鲍尔的爵士浪漫主义与20世纪50

年代大热的冷静爵士之间的一环。但这一定义对杨来说有些不公，因为除了对未来的影响，他在当时的成就也应受到赞美。即便他能演奏出纤巧精细之美（特别是和歌手比莉·哈乐黛合作时），他的音乐仍带有一种稳重的阳刚之气，因此，在那个年代的即兴演奏会（jam session）上，他是一名令人望而生畏的对手。

审视堪萨斯城爵士最佳的角度，可能是其对爵士乐语汇以及情感范围的扩充。它能亲密无间也能兴高采烈，能活泼跳跃也能布鲁斯味十足，能浪漫也能前卫，它能促进社交、带来欢乐，却不会不修边幅。也难怪在此之后，直到第二次世界大战爆发之前的若干年间，摇摆的大乐队爵士之声统领了商业音乐领域，并被举国上下所热爱。

［堪萨斯城爵士］推荐曲目

——

贝西伯爵，《林边欢跃》（Jumpin' at the Woodside），1938年8月22日

贝西伯爵与莱斯特·杨，《乖巧姑娘》（Oh，Lady Be Good），1936年10月9日

贝西伯爵，《一点跳》（One O'Clock Jump），1937年7月7日

比莉·哈乐黛与莱斯特·杨，《无法生活》（I Can't Get Started），1938年9月15日

堪萨斯城七人组（Kansas City Seven）与莱斯特·杨，《莱斯特跳进来》（Lester Leaps In），1939年9月5日

堪萨斯城六人组（Kansas City Six）与莱斯特·杨，《想要一位好姑娘》（I Want a Little Girl），1938年9月27日

安迪·科克（Andy Kirk）与玛丽·卢·威廉斯（Mary Lou Williams），《大摇大摆》（Walkin’and Swingin’），1936年3月2日

杰伊·麦克沙恩（Jay McShann），《忏悔布鲁斯》（Confessin’the Blues），1941年4月30日

本尼·莫藤，《莫藤摇摆》（Moten Swing），1932年12月13日

玛丽·卢·威廉斯，《利落速弹》（Clean Pickin’），1936年3月11日

大乐队与摇摆时代（Big Bands and the Swing Era）

在20世纪20年代这十年间，一批具有前瞻性的爵士领班探索了各式各样的技法，使用更大型的乐队来演奏爵士乐。领班们没有使用孤立的小号、长号或萨克斯管声部线，而是将这些乐器一起展现出来—每种乐器在一场演出乃至一首歌曲里，都能担任多种角色。每组乐器声部时而演奏旋律，时而演奏里弗音型（简单的重复句式），时而在和声中相互交融。它们要么衬托独奏者的演奏，要么与其他乐器声部交流互让。在这扩大编制的乐团里，单个成员仍然有机会进行即兴演奏（这种自发创造力永远是爵士乐艺术家的标签），但这一时期的专业乐团成员在演奏原创音乐或熟悉作品的新编配时，都要会读乐谱并与其他成员一同合作。

你可以将这一过程视作真正的爵士管弦乐团的形成过程，爵士管弦乐团相当于古典音乐世界里的交响乐团。一批高瞻远瞩的作曲兼编曲家在这个过程中扮演了关键的角色。有一些人，比如艾灵顿公爵，成了世界乐坛上的明星级人物；另一些人，比如弗莱彻·亨德森（Fletcher Henderson）、唐·雷德曼（Don Redman）和本尼·卡特（Benny Carter），则是小有名气的领班，还在各种场合担任自由作

曲兼编曲家来谋生。还有一些人，包括比利·斯特雷霍恩（Billy Strayhorn）、比尔·查尔斯（Bill Challis）和西·奥利弗（Sy Oliver），几乎始终在幕后工作。但是他们所产生的影响，不应以他们的名声来衡量，而该通过欣赏当时的录音来评判。这些录音记录着爵士乐从一种难以用乐谱记录的、自发随性的音乐，发展成一种由庞大乐队演奏的系统性的、精致的管弦乐。

发明大乐队的并不是本尼·古德曼，艾灵顿公爵、贝西伯爵和弗莱彻·亨德森等人为他后来的成功奠定了基础。然而，在把火热的大乐队爵士乐带到美国主流文化的过程中，古德曼确实是关键的推动者。1935年8月21日，他在洛杉矶帕洛玛舞厅（Palomar Ballroom）中的演出，常常被认为是摇摆时代的开端。当晚乐迷热烈的反响（与乐队早期在全国巡演中不温不火的反应有着巨大的反差），标志着这位领班在事业上的转折，也让娱乐产业大亨意识到这种火热奔放的舞曲风格富含商业潜力。很快，无论是在收音机和留声机里还是在电影中，抑或是在全美无数的歌舞厅和夜总会的演奏现场，处处都能听到摇摆爵士。

在引导你聆听这一风格的音乐时，我固然能像许多前人一样，强调它的艺术造诣和历史地位，但我也要请各位记住一点：在当时它也是最时髦最流行的商业音乐。艾灵顿公爵跟本尼·古德曼这些艺术家创作出了丰满复杂的音乐杰作，并不值得惊讶，令人感到不可思议的是，他们在做到这一点的同时竟然还卖出了几百万张唱片，并且主宰了如今我们所说的流行文化。当你聆听20世纪30年代和40年代大乐队的音乐时，要留心观察这些艺术家通过什么样的手段取得了这种微妙的平衡。

在第二次世界大战爆发前夕，美国最受瞩目的音乐家阿蒂·肖（Artie Shaw）展示出了这种新风格中与生俱来的张力。肖有不少作品的复杂程度在美国流行音乐史上可谓数一数二，并在当时引起了不小的轰动。比如， 像《星尘》（Star Dust）那样旋律旋转跳跃而充满

神秘感的作品，或是像《跳起比根舞》（Begin the Beguine）那种含有108个小节的乐曲。不过，他也能通过简单的里弗音型小曲或像《躁怒》（Frenesí）这种异域拉丁风情的曲子赢得舞者的欢心。《躁怒》本是肖在墨西哥旅居时偶然听到的一首无名歌曲，后来他将其改编，成为摇摆时代最为轰动的曲目之一。在这一时期，肖与弦乐四重奏一同演出，本尼·古德曼委任了贝拉·巴尔托克（Béla Bartók）和阿伦·科普兰（Aaron Copland）进行创作，艾灵顿公爵则在卡内基音乐厅呈现了一部野心勃勃的爵士组曲《黑色、棕色与米色》，无论哪种情形，都不显得突兀，公众对此照单全收。关于这一点，还有个绝妙的证明，你可以在网络上看看1938年贝西伯爵在兰德尔岛（Randall's island）的演出视频，你会惊讶于一众听众均被严肃的爵士管弦乐团所迷倒，人数之多不亚于伍德斯托克音乐节。

在美国音乐的历史上，大众的商业音乐和音乐厅的高雅作品之间的分界线，没有哪一刻能如此时一般灵活，两者间的互动也从未如此惊人。你能想象一名现代流行巨星，能同本尼·古德曼一样不费吹灰之力，便将莫扎特（Mozart）的单簧管协奏曲作为额外曲目吗？一支现代的流行乐队，能像伍迪·赫尔曼（Woody Herman）的群乐队（Herd）演奏《乌木协奏曲》（Ebony Concerto）一样，在卡内基音乐厅里演奏斯特拉文斯基（Stravinsky）的作品吗？别指望贾斯汀·比伯或泰勒·斯威夫特（Taylor Swift）会做出这样的尝试。

这是美国流行音乐史上一个辉煌的时刻。当然了，它没能延续下去。在第二次世界大战结束前，这个黄金年代便已经进入了尾声。20世纪40年代期间，基于里弗音型的时髦舞曲和浪漫的抒情歌曲主导了大乐队的曲目。格伦·米勒（Glenn Miller）、汤米·多尔西（Tommy Dorsey）以及其他专攻这一风格的领班，在摇摆的爵士乐与朗朗上口的流行乐之间找到了折中点。到了20世纪50年代，多尔西乐队的弗兰克·辛纳屈能够声名鹊起，成为最出色的流行乐歌手，绝非巧合。如果米勒没有在1944年的英吉利海峡空难事故中丧生的话，那么当20世

纪50年代的乐迷开始寻求更简洁悦耳的精神食粮时，他定能轻而易举地做出这一转变以迎合大众的需求。然而，大部分爵士乐队领班都没有这般适应力，因此没有多少摇摆大乐队能够坚持到20世纪50年代，享受那时的和平与繁荣，大部分大乐队要么解散，要么裁员。自彼时起，爵士乐和流行乐继续分道扬镳，留下一道难以逾越的鸿沟，只有区区几次例外。然而，摇摆时代却证明了，这两种音乐类型曾有过短暂的重合。

即便是在大乐队狂潮的顶峰时刻，小型组合在爵士乐界照样盛行。流行的管弦乐团通过取悦舞者而兴盛，而小型的爵士乐队则往往在夜总会中表演，听众在此能够闲坐畅饮，而不是跟着节拍载歌载舞。此外，这些爵士乐组合更注重即兴演奏，对于展现独奏技巧的乐手而言，小型组合正是其理想的舞台。歌舞厅乐队中必不可少的外表出众的歌手，在小型乐队中却往往难觅其踪。这样的音乐似乎难以获得商业成功，然而在那个爵士乐融入了美国日常生活的年代里，有远见的小型乐队依旧能不时推出畅销之作，并赢得大批追随者。科尔曼·霍金斯录制于1939年的《全心全意》（Body and Soul）不仅被爵士音乐家反复研究，更是自动点唱机上的大热门。本尼·古德曼往往会在演出中插入复杂的小乐队作品作为过场，而他与鼓手吉恩·克鲁帕（Gene Krupa）和非裔美国钢琴家特迪·威尔逊（Teddy Wilson）组成的三重奏组合，不但为摇摆时代的听众带来了听觉上的享受，更是打破了娱乐产业中种族之间的隔阂。

［大乐队和摇摆时代］推荐曲目

——

汤米·多尔西，《一号作品》（Opus One），1944年11月14日

艾灵顿公爵，《棉花梢》（Cotton Tail），1940年5月4日

艾灵顿公爵，《哈莱姆天井》（Harlem Air Shaft），1940年7月22日

艾灵顿公爵，《搭乘A线》（ Take the ‘A’Train），1941年2月15日

本尼·古德曼，《唱吧，唱吧，唱吧》（Sing， Sing， Sing），1938年1月16日

本尼·古德曼三重奏（Benny Goodman Trio），《你离开后》（After You've Gone），1935年7月13日

科尔曼·霍金斯，《全心全意》（Body and Soul），1939年10月11日

弗莱彻·亨德森，《金波特跺脚舞》（New King Porter Stomp），1932年12月9日

格伦·米勒，《爱意正浓》（In the Mood），1939年8月1日

阿蒂·肖，《跳起比根舞》（Begin the Beguine），1938年7月24日

比波普/现代爵士（Bebop / Modern Jazz）

摇摆时代的小型乐队为下一场爵士革命创造了条件。但是20世纪40年代中期到末期的革新人士却把前人的商业化成分抛诸脑后。他们不在乎能否取悦舞者，也不在乎乐队前面有没有样貌出众的歌手。相反，他们更看重高超的演奏技巧和即兴水平。最重要的是，他们希望拓展爵士乐的语汇，愿意为此冒险，即便这意味着他们永远无法像古德曼或艾灵顿公爵那样，在不同的音乐领域中赢得盛名。乐迷开始将这种新鲜而咄咄逼人的声音称为现代爵士（Modern Jazz）—意即这种类型的爵士就相当于毕加索（Picasso）的现代绘画作品或弗兰克·劳埃德·赖特（Frank Lloyd Wright）的现代建筑。既然肩负这般名望，这种音乐便需要让普罗大众感到惊愕（有时候甚至感到迷惑），

而它的创作者和演奏者则竭尽全力以满足这份期望。

首次接触到这种音乐的乐迷能够立刻分辨出区别何在。首先，他们会注意到演奏的速度和演奏技法的变化。并不是每一首歌曲的演奏速度都风驰电掣，但是狂热的快节奏曲目往往更能体现比波普（bebop）的精髓［比波普这个名称是后来才有的，有时候也会被缩简为拟声词“波普”（bop）］—这种风格态度强硬，对演奏者和听众都有着极高的要求。的确，没有几人敢跟着波普跳舞，这还是爵士乐历史上的第一次，乐迷因其全神贯注和满怀敬意而闻名，当乐手演奏时，他们都会保持端坐，甚至一声不吭。

这种音乐非常复杂，外行人很容易被比波普革命中的技术细节弄得一头雾水。然而，我建议初次聆听现代爵士的新手，暂时将这些因素搁置一边，全心全意关注波普的源源动力和勃勃生机。现代爵士中的技术尽管相当复杂，却不是对乐理概念冰冷而客观的诠释。比波普之美，更像是中世纪的骑士比武或走钢丝那样惊险的表演。在进行分析之前，你该让自己沉浸在这些演出纯粹而自发的激情之中，这股激情就像是把极限运动的特质融入了即兴演奏当中。

当然，比波普中可以分析的地方有很多。当你逐渐熟悉这一风格的作品后，可分析之处自然会逐渐浮现。比波普最为出色的代表人物—查利·帕克、迪齐·吉莱斯皮、巴德·鲍威尔（Bud Powell）、特罗尼奥斯·蒙克及其同行—对爵士乐的旋律、炼句、和声与节奏有着全新的看法。这些改变是如此惊人，以至于他们的音乐受到了强烈的反对，反对之声不仅来自其他爵士音乐家，也来自期望值被摇摆时代的舞曲乐队传统所左右的乐迷。

从这些争辩来看，你也许会认为比波普音乐家把战前爵士的所有关键元素都抛弃了。但实际情况并非如此。比波普用到的乐器基本没有变化，节奏声部中有钢琴、贝斯和爵士鼓，偶尔还有吉他来支持管乐手（通常包括萨克斯管乐手、小号手，有时还会有长号手）。现代

爵士的歌曲架构也多是遵循20世纪30年代流行的12小节、16小节以及32小节结构，有时候在比波普的创作中，还会利用与早期流行曲目完全一致的和声模进（sequences）。

除以上部分之外，比波普中的一切元素都是全新的。旋律线和即兴乐句变得更长、更快、更复杂，通常富含色彩斑斓的音色以及半音音符。若保持时值过长，那么这些半音音符便会产生不和谐的音感，但若能在乐句中恰当使用，便可取得一种介于紧绷与释放间的美妙平衡。新奥尔良与芝加哥爵士中的切分音在现代爵士中仍有一席之地，但地位不如以往—有时，独奏者会以固定的节拍演奏出一连串音符，弱拍重音只作为点缀。伴奏的节奏声部会以刺激的新方式对内在脉动进行重构，作为回应。贝斯手仍会踩着拍子演奏，但更为流畅的演绎使得听众几乎分辨不出上一小节的结束和下一小节的开始。

没错，几乎每首比波普曲目都是4/4拍，但对于缺乏经验的听众而言，这种基础结构如今更难察觉。现代爵士的鼓手更为大胆，他们采用了一种更为分裂的节拍，犹如绘画中的点彩技法，同时带有一份不屈不挠的激情，而这份激情，在捉摸不透的重音和插入拍中得以强化。这场音乐革命中的钢琴演奏者，几乎完全抛弃了跨奏的强烈节奏以求更婉转的风格。波普键盘手很少直接演奏出明显的节拍，他们的关注点反而与管乐手类似，要么在背景偶尔弹出节奏重音，要么在前景演奏循环的长线条旋律。

从前面的论述中我们可以看出，所有这些革新都是集体的成果：每一位乐队成员都参与到了这一飞跃的过程中。然而，在这段时期内，爵士乐同时也变得更具个人主义色彩。它史无前例地成了一项英雄式的事业，而这一风格的独奏乐手则因他们颠覆传统的举措、他们的个性以及他们坚定的立场而备受爱戴。这样的观点改变了爵士乐的精神，有时甚至会带来让人意想不到的结果。查利·帕克的死忠乐迷迪安·贝内代蒂（Dean Benedetti）制作了查利·帕克的“遗失的录音”，在这位萨克斯管乐手去世三十五年后，终于重见天日并得以发行，然

而，录音中仅仅包含了帕克的中音萨克斯管独奏。贝内代蒂没能录下完整的演出，因此这些歌曲只有部分片段得以留存。当今的消费者无疑会认为这种剪贴式的做法特别怪诞，破坏了音乐的聆听体验，但这些录音却反映出现代派时期的新爵士之声。单个乐手的独奏一直很重要，但此时独奏者的才能几乎让音乐的其余方面都变得黯然无光。喜爱比波普爵士的人倾心于帕克、吉莱斯皮等人，沉醉在比波普风格精湛的技艺与强大的创造力之中，他们不仅将这些特质看作是音乐表现，更将其视为社会反叛的象征和自我超越的源泉。

当这样的一种音乐与反文化的各个方面产生关联时，我们不该感到惊讶。20世纪40年代末和50年代的报纸和杂志使用到“比波普”一词时，往往伴随着充满恶意的轻蔑态度。现代爵士总是与“垮掉的一代”、嬉皮士等社会边缘群体联系到一起。对于某些人而言，这种音乐甚至有些危险，在怂恿无礼行径之余还会威胁公德观念。即便这种艺术形式后来不断地变化和发展，但将爵士乐视为地下运动的成见却始终未减—其程度令人咋舌，至今依然影响着爵士乐与其演奏者的形象和大众对他们的看法。

［比波普/现代爵士］推荐曲目

——

迪齐·吉莱斯皮，《热辣剧场》（Hot House），1945年5月11日

迪齐·吉莱斯皮，《咸花生》（Salt Peanuts），1945年5月11日

特罗尼奥斯·蒙克，《反反复复》（Epistrophy），1948年7月2日

特罗尼奥斯·蒙克，《午夜时分》（'Round Midnight），1947年11月21日

查利·帕克，《堂娜·李》（Donna Lee），1947年5月8日

查利·帕克，《科-科》（Ko-Ko），1945年11月26日

查利·帕克，《突尼斯之夜》（Night in Tunisia），1946年3月28日

巴德·鲍威尔，《切罗基》（Cherokee），1949年2月23日

巴德·鲍威尔，《一点疯癫》（Un Poco Loco），1951年5月1日

冷静爵士（Cool Jazz）

比波普虽从未获得可观的主流市场听众，却吸引到了一批颇有见地的乐迷，而在一般大众的眼里，它勉强算是爵士乐中的新产物，一种先锋性的音乐。这短暂的繁荣来得快去得也快。在冷战期间，没人能够坚守爵士界的前沿阵地。跟新加冕的拳击冠军一样，每场爵士运动的领导者都面临着野心勃勃的竞争对手，而后来居上者则一心要证明自己技高一筹，给其他人来个下马威。

20世纪40年代还没结束，美国东海岸和西海岸就已经能听到一种反波普风格的回应了。不久，这场运动便被命名为“冷静爵士”。它与比波普可谓存在着天壤之别。在1949年到1950年间的演出里，小号手迈尔斯·戴维斯带领一支9人乐队，凭借他们熠熠生辉的乐器音色、慵懒的节奏和轻描淡写的旋律脱颖而出。这些录音，如今被收录在《冷静爵士乐的诞生》（Birth of the Cool）中。在这些乐曲中，你能听到古典音乐家的影响，尤其是德彪西（Debussy）和拉威尔（Ravel）这样的印象派作曲家。除了熟悉的爵士乐乐器外，圆号与大号的运用也增强了音乐厅式的氛围。但即兴的独奏与谱好的段落一样令人称奇，展现出一种克制收敛的抒情风格和细腻的情感，大胆地摆脱了摇摆乐与波普乐的理念。

当时没多少人关注这种音乐风格，而戴维斯的九重奏进行了几次演出后，成员们便分道扬镳了。但在接下来的几年里，戴维斯与他曾经的同事们将“冷静派”带到了爵士界的前沿。出色的冷静爵士演奏家甚至吸引到了一批跨界的追随者，他们的音乐偶尔会成为电台热门，在大学校园等波普乐手鲜有涉足的地方，也找到了乐于接纳这种风格的听众。

事实上，戴维斯的乐队存在时间虽不长，你却能在乐队成员的身上看到20世纪50年代到60年代早期冷静爵士的几项重大发展。戴维斯本人在接下来的10年中冉冉升起，成为明星，他在这一时期的巅峰之作便是《几分忧郁》。这张专辑是有史以来销量最高的主流爵士乐专辑，也是冷静派审美的代表作。他还与编曲家吉尔·埃文斯（Gil Evans，他奠定了《冷静爵士乐的诞生》的音色）联手，创作了一系列备受瞩目的曲目，其中最为著名的是《勇往直前》（Miles Ahead，1957）、《波基与贝丝》（Porgy & Bess，1959）和《西班牙素描》（Sketches of Spain，1960）。在《冷静爵士乐的诞生》中担任上低音萨克斯管乐手和编曲家的格里·马利根（Gerry Mulligan），后来成为乐坛新秀，因其与小号手切特·贝克在西海岸四重奏乐队中的合作而享有盛名。戴维斯九重奏中的钢琴师约翰·刘易斯（John Lewis）与他的现代爵士四重奏大获成功，并将爵士室内乐改良为一种知性而惬意的摇摆风格。在戴维斯乐队中演奏圆号的冈瑟·舒勒（Gunther Schuller）进一步融合了古典乐和爵士乐。他引领了一场被称为第三潮流（The Third Stream）的音乐运动，旨在大规模地将古典乐与爵士乐融合成一种新的混合音乐。

你能够在许多顶尖冷静爵士艺术家的作品中，听出冷静爵士与早期爵士之间的关联。最成功的冷静派萨克斯管乐手斯坦·盖茨，从不掩饰他对莱斯特·杨的崇拜。杨作为堪萨斯城风格的代表人物，他的演奏风格影响了一代年轻的演奏者。杨那轻盈、气息通透的音色与浑然天成、富有旋律性的即兴演奏，完全背离了20世纪30年代的常态，但到

了20世纪50年代，却似乎成了冷静爵士成功跨界的关键因素。这一运动的其他艺术家则更为大胆，将这种冷静的审美情趣与一系列实验性的技法相结合。在西海岸的冷静爵士艺术家里，最为突出的是戴夫·布鲁贝克，他深受现代派古典作曲家的技法影响，并且在爵士乐引入非典型节拍的过程中扮演了关键角色，其中最具代表性的就是他《休息片刻》的录音，没人能想到，一首5/4拍的曲子也能成为电台热门。但是，布鲁贝克的乐队与冷静运动之间的纽带从未中断。这首《休息片刻》的创作者中音萨克斯管乐手保罗·德斯蒙德，是布鲁贝克的长期合作伙伴，在他的抒情萨克斯管作品中，冷静运动的审美情趣尤为明显。

20世纪60年代早期，冷静爵士革命似乎风头大减，其他更为大胆的艺术家则将爵士乐推向了新的方向。然而，冷静派的风格却以意想不到的方式得以留存（甚至兴盛）—它常常会被其他音乐风格吸纳。从《粉红豹》（The Pink Panther）到查理·布朗（Charlie Brown）的电视特别节目，在电影和电视节目的主题音乐里，你都能听到冷静爵士的回响。波萨诺瓦（Bossa Nova）运动借由电波传遍大街小巷，但没有多少听众意识到，这些巴西艺术家事实上受到了出口至南美洲的冷静爵士专辑的影响。即便是今天，当你在流行乐专辑或其他意想不到的地方听到爵士萨克斯管独奏时，这些音乐多半是从冷静派先锋的创新中汲取了灵感。普利策奖得主、古典乐作曲家约翰·亚当斯（John Adams）于2013年发行了一张萨克斯管协奏曲专辑，诡异的是，其中的音乐竟会让人联想起斯坦·盖茨于1961年发行的专辑《聚焦》（Focus），不过，对此我并不吃惊。这样的借鉴原因很明显：冷静派的爵士乐手创造出的这种音乐风格，原本就特别适合与其他音乐种类融合。纵使冷静运动在爵士界的锋芒已退，却成为商业音乐产业中的全球化语言，继续流传下去。

［冷静爵士］推荐曲目

——

切特·贝克，《并非为我》（But Not for Me），1954年2月15日

戴夫·布鲁贝克与保罗·德斯蒙德，《你在我心里》（You Go to My Head），1952年10月

迈尔斯·戴维斯与吉尔·埃文斯，《致巴勃罗的布鲁斯》（Blues for Pablo），1957年5月23日

迈尔斯·戴维斯，《芙兰之舞》（Fran Dance），1958年5月26日

迈尔斯·戴维斯，《那又怎样》（So What），1959年3月2日

斯坦·盖茨，《佛蒙特的月光》（Moonlight in Vermont），1952年3月11日

现代爵士四重奏，《简戈》（Django），1954年12月23日

格里·马利根与切特·贝克，《到里昂的航线》（Line for Lyons），1952年9月2日

强力波普（Hard Bop）

许多爵士乐迷简单地将这一风格称为蓝音之声（Blue Note sound），因为在20世纪50年代和60年代强力波普的鼎盛时期，有许多唱片都来自蓝音之声唱片公司。但是这一联系未免偏颇，因为蓝音之声唱片公司还推出了其他类型的专辑，像是西德尼·贝谢的传统爵士乐、米德·勒克斯·刘易斯（Meade Lux Lewis）的布基-乌基、塞西尔·泰勒（Cecil Taylor）的无调性爵士，以及其他有着不同背景与风格的艺术家作品。但是当大部分乐迷听到蓝音之声这个名字时，脑海中首先浮现的还是那些带有灵魂乐和放克风格的、由小型组合录制的专

辑。在艾森豪威尔与肯尼迪在任的那段时期，那些专辑重新定义了现代爵士的标准，这种典型的热辣之音也在冷战时期为民众带来了温暖。

正如其名称“强力波普”所示，这种新风格中最著名的演奏家都师承他们的比波普前辈。不过，他们还从节奏布鲁斯、福音音乐以及其他平民音乐风格中借鉴了技法。由此混合而成的音乐风格巧妙地在现代爵士的世故中注入了一种狂放不羁的风度，既鲁莽又充满布鲁斯之味，让你永远也不会忘记：爵士乐根植于无产阶级之中。

我十几岁的时候，曾在一个建筑工地打工，结识了一群喜欢爵士乐的蓝领同事（这让我有些惊讶）。他们青睐蓝音之声唱片公司推出的带有灵魂乐风格的爵士乐，原因也很简单：这些音乐家的表演，基本上也算是一种耗费体能的劳动。在专辑封面上的黑白照片中，你经常能看到他们演奏得大汗淋漓，而这正体现出了这种音乐的神韵。在现场演出中也是一样，出色的强力波普鼓手阿特·布莱基担任乐队领班时，甚至会身穿工作服上台。有一名挑剔的观众问他为什么穿着工人的衣服来演出，布莱基立刻反驳道：“因为我就是要干活儿啊！”

强力波普音乐的旋律中带有一种始终如一的朴实。演奏者仍可以自由翱翔，音乐也兼有20世纪40年代的比波普的繁复，但这些偏向于巴洛克风格的特质，往往会被褪去浮华且深情满满的直率所中和。它的节奏强劲，带有一丝锐利，这种节奏提醒我们，强力波普艺术家正是要打破冷静爵士那种冥想般的氛围。不过，这些乐队的节奏声部也会从舞曲套式中汲取灵感，那些套式恰是20世纪40年代的现代爵士乐手尽量避免的。

在鼎盛之时，这种音乐在爵士乐的规则与取悦大众的节奏之间取得了巧妙的平衡，而这种平衡如今深嵌在爵士乐的基因里，仍在不断变化与实践。强力波普艺术家常常会去爵士乐以外寻找他们能够采用并加以改编的新概念，从曼波（mambo）到波加洛（boogaloo），

各种音乐都被他们融入到爵士乐中。贺瑞斯·西尔弗（Horace Silver）从他父亲那儿学来了佛得角音乐，从中汲取灵感；本尼·戈尔森（Benny Golson）创作出了《布鲁斯进行曲》（Blues March），将最正统的节拍变得时髦起来，鼓手阿特·布莱基还将其纳入了强力波普乐队的必备曲目；其他蓝音之声艺术家则以各种形式开拓思路，从20世纪60年代中期赫比·汉考克（Herbie Hancock）的音乐中那理智的放克气息，到同期韦恩·肖特（Wayne Shorter）那婉转的音诗。这种与爵士领域外的商业音乐和前卫浪潮间的持续交流，很大程度上为强力波普提供了活力。

强力波普常由小型乐队演奏，通常是一到三件管乐器演奏主旋律，钢琴、贝斯和爵士鼓作为辅助。萨克斯管和小号是一对特别受欢迎的组合，但有时候长号也会加入其中。另一种常见的变化就是围绕哈蒙德（Hammond）风琴、电吉他、次中音萨克斯管的搭配，这在更具放克风味的爵士乐专辑中尤为明显。这种音乐几乎清一色是纯器乐，尽管它们的旋律往往朗朗上口，适合演唱，但强力波普乐队却极少聘请歌手。然而，很多乐迷可能都会跟着音乐哼唱，有时候还会给一段旋律配上歌词，比如，白金汉乐队（Buckinghams）就给坎农鲍尔·阿德利（Cannonball Adderley）的《仁慈，仁慈，仁慈》（Mercy，Mercy，Mercy）填上了词。

尽管没有歌手，强力波普的歌曲依然能够在主流领域获得成功，并在排行榜上与当时的流行摇滚和节奏布鲁斯平起平坐。比如，李·摩根（Lee Morgan）的《响尾蛇》（The Sidewinder）便在1965年成了令人意想不到的畅销曲目；1963年由非裔古巴打击乐手蒙戈·桑塔玛利亚（Mongo Santamaría）所演绎的赫比·汉考克的《西瓜人》（Watermelon Man），则进入了排行榜的前十名。这种跨界的感染力在当今的音乐领域中依然在延续，当年强力波普的装饰乐句（lick）与节拍，如今被说唱歌手和DJ采样，加工成了新的作品。

［强力波普/灵魂爵士］推荐曲目

——

坎农鲍尔·阿德利，《仁慈，仁慈，仁慈》（Mercy， Mercy，Mercy），1966年10月20日

阿特·布莱基，《呻吟》（Moanin’），1958年10月30日

克利福德·布朗与马克思·罗奇，《桑杜》（Sandu），1955年2月25日

阿特·法默（Art Farmer）和本尼·戈尔森，《杀手乔》（Killer Joe），1960年2月6~10日

赫比·汉考克，《甜瓜岛》（Cantaloupe Island），1964年6月17日

李·摩根，《响尾蛇》（The Sidewinder），1963年12月21日

韦恩·肖特，《猎巫》（Witch Hunt），1964年12月24日

贺瑞斯·西尔弗，《布鲁斯先生》（Señor Blues），1956年11月10日

吉米·史密斯（Jimmy Smith），《午夜特辑》（Midnight Special），1960年4月25日

先锋/自由爵士（Avant-Garde / Free Jazz）

20世纪中叶，爵士乐变化的步伐不断加快，犹如音乐是某种科学，需要无休止地提出新理论去替代旧理论，才能有个交代。那时候的任务是克服障碍，冲破隔阂，重写爵士乐的法则，甚至将整份教条扔出窗外。到了20世纪50年代末，爵士乐最后的屏障，就是始终紧贴节拍的节奏，只能在和声的约束下炼句以及维持主音。但在短短几年里，这些最后的戒律便遭到了质疑并最终被摒弃。毫无疑问，此时在

爵士乐领域内，一切皆有可能，最有眼界的音乐家所拥有的想象力和胆识，才是音乐的边界。这场被称为“自由”爵士的先锋运动，有着不同以往的鲜明特质，它与奠定了音乐的基础结构并让爵士乐活跃于商业市场的传统曲风迥然不同。对于自由爵士最忠实的乐迷来说，这种音乐不仅仅是一种新风格，更是这门艺术必然的命运—或者用当年最具影响力的专辑名称来说，这是《爵士乐的未来形态》（The Shape of Jazz to Come）。

但从其他角度来说，与科学的类比会让人产生误解。我怀疑许多听众对自由爵士欣赏不来，是因为他们在聆听音乐时背负了太沉重的理论包袱。他们努力把自由爵士放在一个知识和思维形态的框架中，进行消化吸收，而音乐家也会套用各种理论来讨论这场先锋运动，无疑也鼓励了这种倾向。不过，有时欣赏自由爵士最好的方式是用情感去感受，这和你折服于硬式摇滚的力量或者因动作片而血脉贲张是一样的道理。这场运动的领导者之一塞西尔·泰勒私下有句名言。“去感受，”他解释道，“是这个社会中最令人震悚的事。”19 在聆听先锋爵士时，我们应铭记他的告诫，努力去感受，而不仅仅是从理论的角度探讨。

以后你总有机会回过头来仔细分析，但在初次接触时，你应该尽可能忘掉学术报告般的专业术语和鸡尾酒会上才会拿出来显摆的高雅文化用词，让自己去感受这种音乐讲求亲身体验的特质。不要仔细分辨每一个音符，要让自己沉浸在乐声之中。不要细数节拍或寻觅结构，而是要随着演奏任漂流。把它当作某种用听觉感受的风景，在这片荒原中没有规整的街道和界线为你指引方向，却因此而更加刺激。

奇妙的是，这种音乐竟回归到了爵士乐的非洲根基之中。几十年来将爵士乐纳入西方音阶和独立音符体系的过程，被先锋运动所逆转。先锋爵士乐中的那些离经叛道之作—像是奥内特·科尔曼（Ornette Coleman）的《自由爵士》（Free Jazz）、约翰·科尔特兰的《升天》（Ascension）和艾伯特·艾勒的《精神统一》—都说明这

种音乐拒绝被系统化整理、被基于音阶的体系所同化。即便你想记谱，也没法通过传统西方记谱法来完成。如果用一串音符来记录艾伯特·艾勒的独奏，你定会遗漏太多内容，这就相当于把这位萨克斯管乐手激昂的诠释记录为虚假且不可靠的证词，可以说是音乐学术中的伪证。

一旦你开始感受这种音乐，便能分辨出这些音乐家用何种方式对以往爵士乐中工整对称的结构做出解构，偶尔又拒绝接受任何流传至今的节奏结构，却不知怎的仍能够为音乐赋予一种猛烈的前进动力，其中回荡着前辈的“摇摆”之韵。你可以再听听他们如何对音符和乐句的概念进行拓展，在音乐与混沌的声音乃至噪声的界线两侧来回穿行。这些艺术家在其音乐生涯中几乎都演奏过传统的和弦序列（chord changes），但即便如此，他们也一致抵抗协和音程的限制，踏入不协和音程的领域，最后几乎不可避免地变成尖利的无调性声音，总之，绝对不是我们平时听到的悦耳的音乐。在这种最极端的尝试中，一切原有的约束都被摒弃，随之而来的是一种混乱而超凡的狂喜，爵士精神中核心的自发性在这里发挥得淋漓尽致。

然而，这场先锋运动并不完全是一场狂飙突进运动（Sturm und Drang）。同样是这些反传统人士，他们也证明了自己一样能够传达出细微的情感，甚至在高雅与商业的风格之间进行对话交流。在《自由爵士》中倾其全力的奥内特·科尔曼，也能表达出《孤独的女人》（Lonely Woman）中的满腹忧愁、《晨歌》（Morning Song）中的朴实庄重，以及《在你脑海中起舞》（Dancing in Your Head）中的奇思妙想。塞西尔·泰勒曾与芭蕾明星米凯亚·巴瑞辛尼科夫（Mikhail Baryshnikov）和希瑟·沃茨（Heather Watts）合作，甚至曾与堪萨斯城的巨匠玛丽·卢·威廉斯四手联弹。芝加哥艺术团（Art Ensemble of Chicago）在他们的作品中加入了不少表演艺术和世界音乐的元素，从活力四射的爵士乐到点彩画般的声音集合，不一而足。这些先锋派倡导者也许没能实现他们心中的目标，即定义爵士乐的最终阶段，定

义未来之声（事实上，其他“最新的新事物”很快又将涌现），但他们质疑听觉体系、突破传统方式的胆识，为后来者奠定了基石。

［先锋/自由爵士］推荐曲目

——

芝加哥艺术团，《家有贵客》（A Jackson in Your House），1969年6月23日

艾伯特·艾勒，《巫师》（The Wizard），1964年7月10日

奥内特·科尔曼，《自由爵士》（Free Jazz），1960年12月21日

奥内特·科尔曼，《孤独的女人》（Lonely Woman），1959年5月22日

约翰·科尔特兰，《升天》（第二版）［Ascension （Edition II）］，1965年6月28日

约翰·科尔特兰，《无私》（Selflessness），1965年10月14日

埃里克·多尔菲，《外出午餐》（Out to Lunch），1964年2月25日

塞西尔·泰勒，《深渊》（Abyss），1974年7月2日

塞西尔·泰勒，《征服者》（Conquistador），1966年10月6日

爵士/摇滚融合（Jazz / Rock Fusion）

到了20世纪60年代，爵士乐赢得了前所未有的正统性和文化声望。它一度被大学校园拒之门外，现在却成了知名学府的官方课程。

政府甚至会请爵士音乐家出任非正式外交官，在敏感地区用这种备受推崇的文化输出品来舒缓紧张的局势。1969年，当艾灵顿公爵在白宫庆贺70岁大寿时，没人感到吃惊或不合时宜。爵士乐曾被“尊贵人士”所排斥，如今却已成为上流社会的一部分。20

不过这些成功却难以掩饰在第二次世界大战后的时期里，爵士乐的主流听众正在逐渐流失这令人不安的事实。爵士音乐家对于艺术的追求（特别是勇于探索和打破常规的种种举措），影响了这种音乐的商业前景。爵士乐坛中的“伯爵”与“公爵”们，就像落难的贵族一样，尽管受人尊崇与爱戴，却没法再指望忠诚的子民出席他们的现场演出或购买他们的专辑了。一般的音乐听众，尤其是30岁以下的人，都已另寻其他风格与艺术家。

然而，摇滚乐的兴起也为爵士乐和商业音乐之间重启对话提供了罕见的机会。二十多年前发起冷静派革命的迈尔斯·戴维斯，凭借1970年发行的《骚醨》（Bitches Brew），在爵士乐和摇滚乐的融合中扮演了关键角色。这张专辑很快便售出50万张， 是当时一般的爵士乐唱片平均销量的10倍之多。其他人很快也投身于这股融合的潮流之中，但最为成功的艺术家都曾受教于戴维斯，包括键盘手赫比·汉考克和奇克·科里亚（Chick Corea）、吉他手约翰·麦克劳夫林（John McLaughlin）以及萨克斯管手韦恩·肖特。

这场革新也蔓延到了演奏台上的乐器之中。自20世纪30年代末，电吉他便成为爵士乐的一分子，但如今在融合乐队中，它更是取得了前所未有的地位—不但确立了这种风格未经雕琢、高强放大的听觉质感，还是重要的独奏乐器，其角色与过去乐队中的萨克斯管和小号类似。在这一时期最受欢迎的乐队里，以往在爵士乐中并不常见的低音电吉他逐渐取代了传统的低音提琴。钢琴也需要技术上的升级，至少在演奏融合音乐时是如此，取而代之的是一系列插电式键盘乐器，包括芬德·罗德斯电钢琴（Fender Rhodes electric piano）、各类合成器以及哈蒙德B-3风琴（Hammond B-3 organ）。这种风琴此前在灵魂

爵士中是不可或缺的乐器，但现在却因其如同哭号、偏向摇滚的音色而被大加利用。自爵士乐诞生之日起，使用技术操控音色便是一种常见手段，新奥尔良的管乐手就曾利用弱音器达到失真的效果，而这时，包括蛙音踏板和回音器（Echoplex）在内的一系列全新的设备进入了音乐领域。当流行的融合乐队演出时，舞台往往如同疯狂科学家的实验室一般，堆砌着既古怪又奇妙的各种设备，外观极具未来感，仿佛充满某种未知的力量。

这种音乐类型问世时，常被纯粹主义者斥为对爵士乐的背叛，还有些人则担心，爵士乐有史以来首次背离了不断前进、实验和迎接先进思潮的使命。的确，有时候陈词滥调的商业套路被过度利用，音乐格调也会因此降低。但是在这段时期里，尤其是在约翰·科尔特兰的音乐生涯后期和艾伯特·艾勒之后，当许多人认为爵士乐已经穷尽了一切可能时，优秀的融合作品却开发出新意，并扩充了爵士乐的语汇。

因此，在你接触这类音乐时，不要指望能听到后来优雅爵士中那种圆滑的商业化声音。你要留意的是充满创造力的态度，聆听此刻对爵士乐产生影响的各种元素。迈尔斯·戴维斯在这场运动中具有关键作用的专辑《骚酿》，便是一个范例。那奔放开朗且自由流淌的音乐，几乎完全违背了商业音乐的法则。戴维斯创作的不是适合电台播放的、紧凑、抓人耳朵的旋律，而是绵长、情绪多变、带有摇滚风格且突破传统的音诗，乐曲长达10分钟、20分钟，甚至更长。也许这么说更准确，他创造出的是爵士乐界前所未见的新套路。这种极具个性、我行我素的音乐被视为成功跨界的尝试，着实不可思议。尽管戴维斯的唱片取得了惊人的销量，但你在这些曲目中找不到任何艺术上的妥协。

接下来，你可以把这趟刺激的冒险与以下这些乐队的作品做个比较：约翰·麦克劳夫林的马哈维什奴管弦乐队（Mahavishnu Orchestra），这支乐队融合了世界音乐与电子爵士乐，你能听到各种风格的影响，从印度的拉格传统音乐（Indian Ragas）到前卫摇滚

（Progressive Rock），应有尽有；同时期的赫比·汉考克的猎头蛮人（Headhunters）乐队，其作品欢腾而神气；奇克·科里亚的回归永恒乐队（Return to Forever），将拉丁、流行、爵士乐进行了完美融合。你也可以听听天气预报乐队（Weather Report）那丰富的声音元素，或是弗兰克·扎帕（Frank Zappa）同期发行的爵士风格专辑，以及乐队领班唐·埃利斯（Don Ellis）那充满激情、节奏复杂的音乐。这些乐队都深受当时的流行音乐影响，却又总能从爵士乐多元的角度切入，从而用生机满满的作品为听众带来惊喜。

最终，商业考量与艺术考量之间的天平还是朝前者倾斜而去。早期融合爵士的探索精神逐渐被优雅爵士的精明套路所取代。兴起于20世纪80年代的优雅爵士电台加速了这个过程，越来越多的唱片公司和乐队努力地去迎合电台节目导演对音乐构架的刻板需求。但在20世纪60年代末到70年代融合音乐崛起的这段时期中，这场运动确实点燃了音乐界，拓展了即兴音乐的语汇，并展示出在与流行风格的交流之中，爵士乐依然能从中获益良多。

［爵士/摇滚融合］推荐曲目

——

奇克·科里亚，《西班牙》（Spain），1972年10月

迈尔斯·戴维斯，《法老之舞》（Pharaoh's Dance），1969年8月21日

迈尔斯·戴维斯，《立刻》（Right Off），1970年4月7日

唐·埃利斯，《印度夫人》（Indian Lady），1967年9月19日

赫比·汉考克，《变色龙》（Chameleon），1973年9月

约翰·麦克拉夫林，《午后之赛》（The Noonward Race），1971年8月14日

斯蒂利·丹（Steely Dan），《艾札》（Aja），1977年

天气预报，《鸟国》（Birdland），1977年

弗兰克·扎帕，《桃花满身》（Peaches en Regalia），1969年7～8月

古典音乐/世界音乐/爵士融合（Classical / World Music / Jazz Fusion）

正如20世纪50到60年代的爵士乐迷把强力波普称为“蓝音之声”，后来的听众也把随后的这场运动称为“ECM之声”，这个名称来源于1969年由曼夫雷·艾彻（Manfred Eicher）创建的一家慕尼黑唱片公司。20世纪下半叶，他的眼界和审美品位对爵士乐产生了显著的影响。不过，这一名号跟蓝音之声一样，都过于片面：艾彻和他的公司扶持了一系列音乐风格，最终将其事业重心扩张到爵士领域之外。尽管如此，许多与ECM合作过的优秀艺术家对于音乐的价值观都相当一致，这证实了在20世纪70年代的爵士乐坛崭露头角的这种融合风格中，这些音乐家确实起到了关键作用。

早在ECM成立之前，许多爵士艺术家便已在非裔美国音乐和商业音乐这些市场主导风格之外寻求灵感。正如我们所见，爵士乐本身自诞生之日起便是一种混合风格的音乐，它从五花八门的音乐类型中汲取灵感，转化为令人称奇的新事物。这种吸收并消化新音乐素材的能力，贯穿于爵士乐历史的始终。冈瑟·舒勒曾于1957年提出，被他称为“第三潮流”的爵士乐和古典乐之融合，给未来的作曲家和即兴乐手开拓了一条大有可为的道路。即使是更早的时候，优秀的爵士艺术家

便开始留意美国以外的演奏风格，尤其是拉美风格，以此作为开拓音乐格局的手段。不过，那些早期的尝试，与20世纪70年代及其后的融合音乐所展现出来的庞大潜能相比，不过是冰山一角。

这一音乐风格的胆大之处在多个方面皆有体现，尤其体现在乐手于演奏中决定割舍某些元素的时候。爵士乐长期以来必备的摇摆风格的切分和布鲁斯弯音等元素，可能会在大段的音乐中不见踪影。取而代之的可能是辛酸却浪漫的肖邦式旋律，也可能是类似中世纪风格的长音、不断反复的固定音型、庄严的全音阶圣歌，或是在几年前可能会显得与爵士乐格格不入的一系列特性、技法和手段。记得我上大学的时候，曾给一位斯坦福大学退休教授演奏过一首基斯·贾勒特（Keith Jarrett）的钢琴作品，那位教授在音乐方面可谓博学多识。他立刻认定这首即兴乐曲是首古典作品，但绞尽脑汁也说不出它诞生于哪个世纪或哪个年代。大错特错！但他会觉得困惑也很正常。贾勒特及同时代的音乐家似乎下定决心要消化吸收音乐历史长河中所有时期与传统的丰厚内涵。有时候我会觉得，如果听久了，几乎所有音乐的文化基因，无论是耳熟能详的还是源远流长的，爵士或非爵士的，最终都会在这只永不停息的音乐万花筒中呈现出美妙的图案。

然而，上面的描述却无法体现出这种音乐惊人的整体性。你可能会以为，包含了那么多的灵感和影响，会让这样的音乐听起来像是拼凑的作品。这些来源迥异的音乐原料，究竟是如何避免了任何唐突的过渡或年代的错配，同时又能凝聚成一门浑然天成的艺术的呢？无论如何，最终的成果绝不是一锅大杂烩。没错，ECM之声（以及其他唱片公司的音乐）的一个关键特色，便是能够将旧线织成新布，同时又没有线头松脱。听众会忘却音乐源自何处，忘却原始素材如何被塑造成新形态。ECM那句嚣张的格言“寂静之外，最美之声”让我未免有些恼火，但它的确准确地捕捉到了这种审美眼光。这种风格自成一派，以至于无法以一份音乐元素清单或音乐族谱简单说明。

在这种风格的诞生过程中，不同的地理位置和个人背景在很大程

度上促进了跨文化的融合。爵士乐诞生后不久便走出美国，早在20世纪30年代，当吉他手简戈·赖因哈特凭借他独特的即兴演奏点亮巴黎的夜生活时，欧洲已经诞生了不少极具天赋的革新者。然而，20世纪70年代全球性的古典新融合，则象征着爵士乐坛中一场联合国式的运动。大部分音乐都在美国之外的国家录制，而演奏者中有不少来自欧洲、南美洲和亚洲。有时候，仅在一支乐队里，其成员就可能来自数个不同地区或大陆。

需要指出的是，此时，在爵士乐发展的后期，不同的风格逐渐开始共存或重叠。像吉他手帕特·梅思尼这样的艺术家既可以被纳入爵士摇滚融合的阵营，也可以被纳入ECM派，甚至能因他与奥内特·科尔曼合作的专辑《X歌》（Song X）而被纳入先锋派。钢琴师基斯·贾勒特会在一场音乐会中的大部分时间遵循主调音乐的严谨法则来演奏，然后却转入无调性的自由爵士中表演或长或短的间奏，甚或转至自己创作的管弦作品。对于敏感的听众而言，聆听的规则也相应改变。在体验这种音乐时，你不该继续留意前期爵士乐中各种突出的风格特征，而是应该关注这一时期的爵士乐是如何努力地超越狭隘的分类和老套的形式的。如果做到了这些，乐趣自然会到来。

［古典/世界音乐/爵士融合］推荐曲目

——

杨·加巴雷克（Jan Garbarek），《舞》（Dansere），1975年11月

埃格贝托·吉斯蒂蒙（Egberto Gismonti），《巴奥痞子》（Baião Malandro），1977年11月

戴夫·霍兰（Dave Holland），《群鸟争鸣》（Conference of the Birds），1972年11月30日

基斯·贾勒特，《面前》（In Front），1971年11月10日

基斯·贾勒特，《回家之路》（The Journey Home），1977年

基斯·贾勒特，《独奏音乐会：德国不来梅市，第一部分》（Solo Concert： Bremen， Germany， Part I），1973年7月12日

帕特·梅思尼，《米牛阿诺》（Minuano），1987年

吉姆·佩珀（Jim Pepper），《巫叱呔度》（Witchi-Tai-To），1983年

恩里科·拉瓦（Enrico Rava），《圣徒与明星》（The Pilgrim and the Stars），1975年6月

拉尔夫·汤纳（Ralph Towner）与加里·伯顿，《伊卡洛斯》（Icarus），1974年7月26~27日

后现代主义和新古典主义爵士（Postmodernism and Neoclassical Jazz）

成熟于20世纪最后几十年的爵士音乐家，在不同程度上都接触到了前文所述的全部风格。爵士乐坛变成了音乐自助餐，各种品味和好奇心都能在这里得到满足。即便新的风格不断涌现，旧的依然蓬勃，而爵士音乐家似乎一代比一代更具在风格间自由游走的能力。在波普和摇摆的年代，大部分音乐家对他们成长时期的风格和语汇忠贞不渝：一名新奥尔良的传统乐手不会变成比波普乐手，就好似比波普乐手不会变成先锋派的无调性音乐家。风格虽然可以共存，但正如时刻保持警惕的国家一样，它们会坚守自己的防线。从20世纪80年代开始，另一种态度占了上风。“为何要站队呢？”许多奋发有为的新一代音乐家这样问道。为什么不能在这些丰厚的遗产中自由穿梭，随心所欲地自由搭配呢？

从某种程度上说，爵士乐不过是跟随着席卷其他艺术形式的后现代主义大潮一同前进。几乎在所有的创作领域，一股历史已经终结的倦怠感开始蔓延。可能再无前沿阵地需被征服（对此有人欢喜有人忧），至少，过去将艺术形态发展同科学发展并列的线性类比似乎已不再适用。但如果艺术家足够大胆，能够对昔日零碎的传统元素进行改编和整合，那他们仍然能实现一定程度的新鲜感和刺激感。在赋予这些传统元素全新的释义时，若切入角度足够讽刺和煽动，也许能掸落老古董上的灰尘，将其重新整合成新的艺术。

我们来看看萨克斯管手约翰·佐恩（John Zorn）的音乐生涯吧，他在20世纪80年代的五年间发行了众多唱片：有专注于再现恩尼奥·莫利康内（Ennio Morricone）电影配乐的《大捕杀》（The Big Gundown，1985）；有为钢琴师索尼·克拉克（Sonny Clark）贡献的强力波普风格的《伏都》（Voodoo，1986）；有以提示卡和规则为引导的策略音乐《眼镜蛇》（Cobra，1987）；有受黑色美学启发的室内乐队作品《斯皮兰》（Spillane，1987）；也有混合了奥内特·科尔曼的先锋爵士和朋克摇滚的《间谍对间谍》（Spy vs. Spy，1989）。佐恩是个极端的例子，但与他同时期的音乐家深知这无风格之风格的魅力，而这样的爵士乐理念更是提供了极大的空间，让他们对全球音乐的文化基因进行解构和重组。他们是第一批为爵士乐进行基因剪接的人，而他们所处理的DNA，便源自昔日革新者所留下的各色音乐遗产。

这一风格的音乐大多故意带有欢愉和嬉戏的感觉，我建议你在欣赏音乐时谨记这一点。然而，几乎在同一时刻，爵士乐坛中还出现了另一种对早期音乐风格态度更为诚挚的曲风，尽管与佐恩的拼贴式手法大相径庭，但二者的相似之处也足以使其被纳入这场艺术形态的巨变之中。这种在20世纪80年代成为爵士乐坛主流的理念，被音乐评论家加里·吉丁斯（Gary Giddins）冠以“新古典主义”之名。而在其他艺术形态中，新古典主义一词描述的同样是在顾及历史与力求创新之间

寻求平衡，因此用来形容这种曲风，是再合适不过了。

这种理念有意识地将爵士乐作为文化符征的库藏加以利用，并把新旧之间的持续交流视作爵士乐发展的下一阶段。在秉承这种理念的音乐名家之中，温顿·马萨利斯（Wynton Marsalis）尤为突出。几十年来，音乐家们将接连不断的革命视为范例，然而在马萨利斯之外还有很多同时期的爵士乐手都认为到了该缓一缓的时候，应从艺术和体制两个层面积极努力，才能使前人的遗产发扬光大并重获生机。爵士乐历经八十余载一路走来，在音乐产业中掌握话语权的经纪人从未对其如此冷淡，因此这项任务就变得更加迫切了。

由于我着重关注的是音乐，因此不会在这一变更对体制产生的影响上花太多笔墨。关于这一变化对爵士乐的基础结构所产生的优劣影响，已有很多人热情高涨地进行了详尽的陈述，上网搜索一下，定不乏这类观点。如果你真的想去了解，尽可一试。[21] 简而言之，这门艺术形式若想度过这场“经济衰退”，需要得到慈善家、学术界和非营利组织的扶持。尽管这一转变时断时续，饱受非议，但还是在20世纪的最后20年中得以进行。然而，爵士乐也随之改变，正如随着时间的推移，温顿·马萨利斯的风格所发生的转变，他在这段时期里从破坏者变为巩固者，从激情四溢的反传统主义者变成具有说服力的传统主义者，也成了爵士音乐的基因工程师。

乍眼一望，这种音乐和佐恩那一批音乐家荒诞的后现代主义有着天壤之别。的确，此时采用传统技法的怀旧爵士乐手，没心思去搞后现代主义者的那一套反讽或出格之举。然而二者都痴迷于昔日的音乐语汇，并力求为其注入活力，将其带入新一代的生活中。初次接触这种爵士乐的听众，如果在这两者中听到前文提到的某些（或全部）音乐风格，是很正常的事情。

考虑到这种音乐风格复杂的背景，听众可以采取多种不同的聆听技巧。20世纪末的即兴音乐可谓教科书式的典范—爵士乐课程在同时

期进入各所学府，从中即可见一斑。你能听到爵士乐的整段历史藏于音乐之中，这些乐曲甚至可以当作博物馆展品一样对待。你也可以分析作品中蕴含的艺术态度，从轻佻的作风到庄严的派头应有尽有。确实，没有哪段时期的爵士乐能引起如此激烈的哲学思辨。或者，你也可以单纯享受瞬息万变的声音景观，因为这些歌曲中有不少都能带来过山车一般的快感。尽管这种风格崛起之时，爵士乐坛内出现了激烈的争论，然而这些风格和观念的碰撞，却又生机勃勃、妙趣横生。最好的方法是把聆听音乐的各种标准都试一遍，然后看看你对这种音乐的评价会受到怎样的影响。

［后现代主义和新古典主义］推荐曲目

唐·拜伦（Don Byron），《婚礼之舞》（Wedding Dance），1992年 9月

比尔·弗里塞尔（Bill Frisell），《以生为证》（Live to Tell），1992年3月

温顿·马萨利斯，《大雾天》（A Foggy Day），1986年

温顿·马萨利斯，《布鲁斯之威严》［The Majesty of the Blues（The Puheeman Strut）］，1988年10月

马库斯·罗伯特（Marcus Robert），《丛林布鲁斯》（Jungle Blues），1990年

亨利·特里德吉尔（Henry Threadgill），《披金戴银的黑手》（Black Hands Bejeweled），1987年9月20日

国际萨克斯管四重奏（World Saxophone Quartet），《夜车》（Night Train），1988年11月

约翰·佐恩，《大捕杀》（The Big Gundown），1984~1985年

第六章 走近爵士乐革新家

关于爵士乐的研究，读起来往往像是封神金榜，各路爵士天神犹如神祇创世，按照自己的形象重塑了这种艺术形式。这些描述所使用的语气谦卑恭敬，重点通常都是关于他们的怪癖、失控行径的奇闻逸事。我得承认，这确实能增添阅读乐趣。

然而，关于爵士乐的评述过于集中在乐手的前科、毒瘾和出格的生活方式上了。如果你想了解路易斯·阿姆斯特朗对大麻和Swiss Kriss泻药的痴迷，或查利·帕克被精神病院囚禁之事，也许我该在第一页就警告你，这不是你想要的书。我不是说这些故事毫无意义—事实上，我得出的结论是，一种基于即兴发挥和自发性决策的艺术形式，定会吸引不少与众不同的人投身其中。但是我们现在之所以依然在关注这些人物，是因为他们的艺术造诣，而不是演奏台之下的嗜好或怪行。正是出于这个原因，我们一开始就明确地将关注度集中在音乐本身的重要元素上，继而逐渐将视野拓展到各个音乐家创作的风格背景和文化环境上。若要了解一位音乐家的历史地位，这些因素都是关键的出发点。没有太空计划，就没有尼尔·阿姆斯特朗（Neil Armstrong）；没有特定的社会文化环境，也不会有路易斯·阿姆斯特朗（他俩不是亲戚）。

可是谁没有过崇拜偶像的经历？我上大学的时候，宿舍的墙上贴满了爵士音乐家的照片—有些是高质量的官方照片，另一些则是从杂志上撕下来的内页，总共不下五十张。现在我妻子不许我在家里贴这些东西，但在不会把家里闹得鸡飞狗跳的前提下，我还是会挂一些宣传照。如今我依然是一名“粉丝”，而且我会毫不犹豫地使用这个词来形容自己。截至目前，我们已经讨论了爵士乐的原则、起源以及演变，现在我可以暂时自我放纵一下，谈谈我对爵士英雄的崇拜之情。但是为了不偏离本书的使命，我会继续把重点放在音乐和聆听技巧上。我们理应把这些因素放在他们的被捕记录和破碎的婚姻之前考量，更为重要的是，这才是了解爵士乐的最佳方式。

下面我将把重点放在几位艺术家的身上，他们不但在其所属的年代对爵士乐坛产生了重要影响，更留下了禁得起时间考验的遗产。这些艺术家仍在影响和启发着后来者，而他们流传下来的作品，也在持续不断地塑造着爵士乐的艺术形态。显然，这短短的名单无法穷举全部革新之士（为爵士乐做出了杰出贡献的音乐家不计其数），但是，欣赏这些巨匠的作品所磨炼出的聆听技巧，同样能应用到其他音乐家身上。我的目的不在于事无巨细地阐明20世纪爵士乐的每个转折点，而是要让你打开耳朵，提升你的音乐鉴赏能力。而我坚信，若要实现这个目的，就要把注意力集中在少数几位艺术家身上，让自己沉浸在他们的作品之中，而不是在一长串音乐家的作品中蜻蜓点水。

让我们从其中首屈一指的音乐家开始讲起，至少在我个人的爵士名人堂中，他绝对名列榜首。

路易斯·阿姆斯特朗

在大三升大四的那个暑假里，我用两周时间进行了一场不寻常的音乐实验。若当时没花费这些时间，我相信自己对路易斯·阿姆斯特朗在爵士乐领域中所做出的重要贡献的理解，还只能停留在肤浅的层面。

你要是以为我的实验是仔细聆听他的音乐，那你就大错特错了。

事实上，我的实验是不去听阿姆斯特朗的作品。此外，受到阿姆斯特朗影响的音乐家的作品，或诞生于20世纪20年代中后期，在他所谓的热辣五人组（Hot Fives）和热辣七人组（Hot Sevens）的经典录

音之后的所有爵士乐，我都一概不听。在那两周里，我只听路易斯·阿姆斯特朗风格成熟之前的爵士乐。这大大缩减了我的选择范围。当我想听音乐时，我只能选择正宗迪克西兰爵士乐队（1917）、威尔伯·斯韦特曼（Wilbur Sweatman）的正宗爵士乐队（Original Jazz Band，1918）、基德·奥里（Kid Ory）的阳光管弦乐团（Sunshine Orchestra，1922）、金·奥利弗的克里奥尔乐队（1923），以及很少的几位早期爵士乐手的作品。

我每天都沉浸在这些早期爵士乐队的作品中。我的双耳适应了当时那种音乐的理念和风格手法，并逐渐在这些新奥尔良爵士乐元老的作品中找到了归属感。两周之后，我才重新开始听阿姆斯特朗在1925年到1928年的突破性作品。此时双耳所闻的声音，让我措手不及，非常出乎意料……真的，太震撼了！阿姆斯特朗的理念无论从哪一方面讲都似乎将这门艺术向前推进了几光年。我猛然意识到，常被认为是传统爵士乐老式范例的经典热辣五人组和热辣七人组，其作品竟代表着当时最激进、最有远见的音乐。

此刻，在爵士乐史上的这个时间点，阿姆斯特朗为爵士语汇带来了成百上千种新句式。但比这些音符—即便是那些华丽的高音—更惊人的，是阿姆斯特朗在运用切分和重音时所体现出来的精湛技艺。爵士乐自诞生之初便富有一种节奏活力，但阿姆斯特朗明确意识到了切分乐句的潜力，而他对此的理解程度远超其前辈。我们迈出了如有神助的一步，就好像从欧几里得的几何学一下子来到了牛顿的微积分。但在阿姆斯特朗丰满的音色之中，又蕴含着温暖柔情的人性，这中和了音乐的复杂性，让他先锋性的革新之作，同时成为爵士时代长盛不衰的聚会音乐。

这才是聆听路易斯·阿姆斯特朗的方法：把你认为自己是在探寻传统、追根溯源、向曾祖父一辈致敬以及任何类似的愚蠢念头都抛开。这是一种无畏无悔的音乐，把它当成博物馆的老古董是对它的侮辱。我们需要重新摆正观念，将其视作20世纪20年代的一种精神，孕育了

乔伊斯（Joyce）、伍尔芙（Woolf）和普鲁斯特（Proust）的杰作的那种精神。

高山仰止，景行行止。虽不能至，然心向往之。阿姆斯特朗取得的成就无与伦比，影响至今。他的创新被无数人研究、借鉴，不仅是管乐手—作曲家和编曲家、歌手、钢琴师、廷潘巷的写歌人，乃至音乐产业中的整个创作群体都会从他的音乐中取经。到了20世纪30年代初，他的个人音乐语汇已经随处可见。阿姆斯特朗没法申请专利或版权，只能对后来者拱手相让。因此，你需要努力清除掉残留在双耳中的这些借鉴之作，才能领会到阿姆斯特朗对这门艺术做出的改变。在我看来，他的影响力空前绝后，第二名永远无法望其项背。

当你学会用这种方式聆听阿姆斯特朗之后，就可以进一步深入观察他在其他领域的成就了。阿姆斯特朗是无与伦比的艺人、不同凡响的歌手（与很多同行不一样，他将小号作品中的多项突破应用到了声乐作品中）、魅力四射的明星，后来还成为电影明星和文化大使。无论如何，一定要去了解一下阿姆斯特朗的多面人生。但是，如果你竖起双耳用心聆听，一定不会忘记这位流行文化中的伟人，首先是一位首屈一指的音乐革新家。

路易斯·阿姆斯特朗聆听指南：这还不简单。如果有人排选远古爵士时代的七大奇迹，那么热辣五人组跟热辣七人组得占两项。然而阿姆斯特朗27岁之前录制的这些唱片，在他佳作无数的职业生涯中，仅仅是开场好戏。阿姆斯特朗在20世纪20年代末和30年代初正值巅峰时的录音，值得你花些时间用心聆听。然后你可以听听他职业生涯中后期的代表作—如《路易斯 · 阿姆斯特朗演奏W.C.汉迪》（Louis Armstrong Plays W. C. Handy，1954）、《芝加哥音乐盛典》（The Great Chicago Concert，1956），以及《艾拉和路易斯》（Ella and Louis，1956）。最后以他晚年的热门单曲《你好，多莉！》（Hello， Dolly!）和《美好世界》（What a Wonderful World）收尾。

科尔曼·霍金斯

当今的乐迷很难想象，在爵士乐诞生之初，萨克斯管的破坏力有多么巨大。即使在萨克斯管占领演奏台几十年之后，许多新奥尔良的纯粹主义者仍然将其视作毒瘤般的存在。此外，这件乐器还遭受了诸多非议。萨克斯管无法跻身于交响乐乐器—美国交响乐团联盟（American Symphony Orchestra League）甚至在20世纪20年代发表过一份针对这件管乐的正式禁令。它既喧嚣又粗俗，甚至会产生道德上的危害。我听说过一些传闻，或许是杜撰的，据说广播电台拒绝在安息日播放萨克斯管音乐，唯恐对未定型的幼小心灵产生不良影响。有件事倒是确信无疑，20世纪初，教皇庇护十世曾命令神职人员躲开“可能会引发厌恶情绪或丑闻”的乐器，他所指的应该就是萨克斯管。22

萨克斯管不但在一片反对声中幸存下来，最终还在爵士乐中占有决定性地位。而这一惊人的转变主要归功于一位音乐家：科尔曼·霍金斯。1904年出生于圣约瑟夫的霍金斯，幼年时曾学习大提琴和钢琴，但在9岁的时候改学了萨克斯管。当时，霍金斯演奏的是如今在爵士乐中十分罕见的C调萨克斯管，到了1922年5月与布鲁斯歌手玛米·史密斯录制首张专辑时，使用的依然是这种萨克斯管。但是，同年夏天，他便开始使用当时演奏台上并不常见的次中音萨克斯管。在没有榜样可仿效的情况下，霍金斯必须自己确立并发展出一把正宗的爵士之声。他的努力大获成功，以至于几乎在一个世纪以后，他手法中的关键要素依然影响着如今的管乐手。这种影响不仅局限在爵士界：在摇滚、流行以及节奏布鲁斯乐队中，你都能从台上萨克斯管手的演奏

中看到霍金斯的影子。

当你初次聆听霍金斯的音乐时，先关注他的音色。几个音符下来，你就能发现霍金斯之意不在创造一种柔滑的交响乐音色。他的音符雄壮而激昂，却没有尖锐刺耳之感。他将自己的个性注入萨克斯管中的决心，引导了他的艺术决策，这让他独具一格，而不是遵循正统管弦乐团的群体思维意志。即使在大乐队盛行之时，霍金斯最令人印象深刻的录音，依然是以他的萨克斯管为中心的小型乐队作品，这绝非巧合。他的艺术理念决定了他的命运。在他的想法之中，霍金斯传达出了一种难以捉摸却十分明确的自信，如今我们可能会称之为自我实现（self-actualization）—这为他的即兴演奏赋予了一种果断的前进动力，在演奏簧管乐器的前人之中（主要是单簧管手和C调萨克斯管手），无人能与之匹敌。

现在把你的注意力转向乐句—一张从霍金斯的喇叭口中悠然飘出的音符之网。霍金斯代表了一批新生的爵士乐手。大量的正统训练塑造了他的乐感，而这些训练可能部分源自他在托皮卡市的沃什本大学（Washburn College）的求学生涯，他声称自己曾在那里就读（尽管他的名字不在学生名册里）。不管怎么说，很快霍金斯便凭借他对于和声的掌控与把握复杂歌曲的高超能力而声名远扬。当时，主导爵士乐的乐手往往听力非凡，却欠缺技法知识（最为极端的例子便是比霍金斯年长20个月的短号手比克斯·贝德贝克，他直到去世也没学会识谱），而这位次中音萨克斯管手的先锋，却毫不遮掩地为音乐带来了逻辑严谨的分析手法。由于他的即兴演奏中蕴含着强大的情感张力，人们会很容易忽略他理智的一面，而这一面不但是他对爵士乐的核心贡献，更足以说明为何他能比同行更好地适应20世纪40年代的现代爵士运动。

在霍金斯录制于1939年的著名录音《全心全意》中，音色和乐句这两个元素定会引起听众的注意。若你以缜密的逻辑和复杂程度为标准来评选20世纪30年代的萨克斯管即兴演奏，那么这首乐曲必然是数

一数二的。但是，霍金斯的《全心全意》也是一首畅销曲目，尽管我有些怀疑，在酒吧的点唱机中投币来聆听这首萨克斯管乐曲的人中，没有多少人能意识到在稍纵即逝的乐句中蕴含着细腻的和声。然而，他们可以听懂音乐中的激情，这激情能唤起某种阳刚的浪漫情怀，吸引普罗大众的注意。跟我喜爱的其他爵士乐曲一样，这首曲子能在两个不同的层面上产生影响：它对普通乐迷有一种发自肺腑的感染力，也向不辞劳苦深度聆听的人提供了深藏其中的宝藏。后来成为次中音萨克斯管传奇人物的索尼·罗林斯便是这样的一名深度聆听的听众。他10岁那年，在哈莱姆区135街和第七大道交界处的大苹果酒吧外，听到了点唱机里播放的霍金斯的《全心全意》。“宛如醍醐灌顶，”多年后罗林斯回忆道，“如果他不用歌词就能把一首流行歌变得如此个性化，那么只要你有那种思维能力，任何音乐都可以具备你的个人风格。”23

在这次跨界取得了出人意料的成功之后，霍金斯在接下来的30年中仍在继续录制音乐。在这期间，他常常会强迫自己走出早期爵士明星的舒适区。后来，他还出现在特罗尼奥斯·蒙克、艾灵顿公爵、迪齐·吉莱斯皮、约翰·科尔特兰、奥斯卡·彼得森、索尼·罗林斯、保罗·布莱（Paul Bley）等其他各类风格的艺术家的唱片中。晚年时，他与先锋爵士艺术家奥内特·科尔曼在蒙特雷爵士音乐节（Monterey Jazz Festival）上同台演出，也曾实验过巴西的波萨诺瓦，还在摇滚专辑中放入了自己的标志性元素。我无法想象有哪位爵士艺术家能像霍金斯一样，早在20世纪20年代初便录制了首张唱片，到了喧嚣的20世纪60年代依然沉着屹立，甚至在充斥着陌生因素的环境里还能继续做出成绩。在霍金斯音乐生涯后期的一次巡演中，比波普音乐家索尼·斯蒂特（Sonny Stitt）对霍金斯开玩笑说：“我有一张你在1904年演奏次中音萨克斯的唱片。”这可能有点儿夸张，却似乎又挺应景。24 科尔曼·霍金斯不正是“爵士萨克斯管之父”吗？不正是他制定了这种乐器的演奏规则吗？但他就是如此，依旧从容穿梭在爵士乐的波澜起伏之中。

在欣赏霍金斯的音乐时，有个聆听策略—你最好忘掉霍金斯是“萨克斯管之父”。把他当作一名学了一辈子萨克斯管的学生，当作一位发现了新大陆，却永不停止探索未知领域的探险家。让自己沉浸在霍金斯不同时期的录音之中，看看他是如何持续探索、调整和学习的。在确立次中音萨克斯管在爵士乐中的位置时，他既发挥出了萨克斯管狂放阳刚的潜质，同时又能应景地将它变成最温柔的乐器，奏出情侣的恋歌。他因谱写了绵长、精巧的乐句而声名鹊起，却也能根据情境之需，把音乐变成布鲁斯式的沉吟细语。他能撩人心弦也能抚慰人心，能奏出悠扬旋律也勇于实验创新，他能怀旧也能新潮，还能在这些极端间找到折中点。一旦你领悟到了霍金斯技艺中这变化多端的一面，便能意识到他影响的不仅是爵士乐的音色，还有它率直开放和适应性强的态度。由此看来，他在这方面的功劳与在即兴技巧上的贡献不相上下。

科尔曼·霍金斯聆听指南：马上去听听霍金斯1939年《全心全意》的录音，这首乐曲被一代又一代的爵士乐手分析和模仿。你也可以听一些他早期的录音，了解一下当时的大环境—比如1933年霍金斯与弗莱彻·亨德森合作的《城中头条》（It's the Talk of the Town），或者次年与本尼·古德曼合作的《埃米琳》（Emaline）。然后聆听一下20世纪30年代末40年代初，已是爵士乐界最具影响力的萨克斯管手的霍金斯的开创性作品—1943年12月与埃迪·海伍德（Eddie Heywood）、奥斯卡·佩蒂福德（Oscar Pettiford）和谢利·曼纳（Shelly Manne）的演奏，以及1944年2月与迪齐·吉莱斯皮合作的曲目，都值得关注。他的独奏录音《毕加索》（Picasso，1948）可谓爵士乐中的里程碑，证明萨克斯管无须伴奏便能独挑大梁。最后，至少欣赏一两张他的晚期专辑作为收尾。我建议你听听他与本·韦伯斯特（1957）、绰号“红脸”的亨利·艾伦（Henry “Red” Allen，1957~1958）、雷德·加兰（Red Garland，1959）、艾灵顿公爵（1962）或索尼·罗林斯（1963）合作的作品。

艾灵顿公爵

艾灵顿公爵比任何人都更能代表本书的核心观点。聆听技巧应被视为接触爵士乐的基础，若我需要支持这一论点，只需要引用他以前说过的话。“我是世界上最用心的聆听者。”他在个人传记中如是说。在其他场合，他也表达过同样的理念，强调在爵士乐的体验中，乃至创作过程中，聆听所处的中心地位。“我在音乐里所做的唯一一件事便是聆听。”在1960年的一次电视访谈中，他对评论家拉尔夫·格利森（Ralph Gleason）这样说道。他还补充道，“聆听是音乐的核心。”25

他讲的这些并不是空话。艾灵顿言能践行，并通过日复一日的实践取得了非凡的艺术成就。从20世纪20年代中期到70年代初，他既是一名商业乐队领班，也是爵士乐界的中流砥柱，几乎每天都要跟音乐生意里的种种现实打交道，他不但游刃有余，还成绩斐然。他在创作热门歌曲方面也颇有造诣，第二次世界大战前夕，在摇摆爵士成为美国流行音乐的过程中，他是推动这股潮流的中坚力量。同时，他也是一名野心勃勃的作曲家，拒绝被市场的期望所约束，尽管胜算不高，却取得了成功。如今，你能看到艾灵顿公爵的名字位于美国最伟大的作曲家之列，与阿伦·科普兰、查尔斯·艾夫斯（Charles Ives）、乔治·格什温（George Gershwin）、约翰·菲利普·苏泽（John Philip Sousa）及其他杰出人物旗鼓相当。他确实是实至名归！然而他的音乐和其他人的作品有着天壤之别。艾灵顿公爵创作的几乎每部重要作品，都是为了展现他从乐队成员身上听到的核心演奏技巧。音乐几乎变成了艾灵顿公爵人力资源管理的平台，而其成果，无论过去还是现

在，都是其他爵士乐队无法企及的 。

艾灵顿公爵最亲密无间的合作者比利·斯特雷霍恩面对比尔·科斯（Bill Coss）的采访时，曾如此解释音乐里的这个关键部分："在艾灵顿公爵的乐队里，一个人的独奏，除非他离开，都只归他所有。有时我们会更换独奏，但它们往往过于独特而难以更换。你永远不能替换一个人，你只能请来另一个人。当你有了一名新成员时，你会为他谱写新的音乐。这无疑是我们的音乐如此独特的原因之一。它是基于个性创作的。"斯特雷霍恩其实可以进一步强调，艾灵顿还会去寻觅极具个人风格、近乎怪诞的乐手，这无疑也提高了这种做法的难度。比如，没有其他乐队像他的乐队那样，如此依赖弱音器来创造个人风格浓厚的铜管音色。当乐队被迫要选择新成员时（他的乐队中都是长期合作的职业乐手，这种情况鲜有发生），其他乐队领班看重的是艺术造诣和技术水平，但艾灵顿公爵却不然，他宁愿聘请一名水平有限、却有着独特演奏音色或音乐性格的乐手。艾灵顿公爵利用这些迥乎不同的声音，创作出一部又一部杰作。他谱写音乐的怪异手法，没有哪家音乐院校教得出来，但这音乐却能在洞幽察微而眼光独到的演奏之下，彰显出惊人的力量。你若仔细想想，就会发现艾灵顿公爵的方法其实很有道理：若音符是根据演奏者的长处而量身定制的，怎么可能出问题呢？　他晚年时曾写道："此时此刻，50年之后，我依然在提拔新的爵士乐手，这样我就能听他们演奏了。"26　艾灵顿公爵可不是在吹嘘，他不过是在解释自己的创作过程。

那么，作为回报，让我们用艾灵顿公爵给予乐队的那份专注和尊重，来聆听他的音乐。如果我们这样去做，能听到什么呢？也许我们该从它的异国情调和独特音质开始，因为这也是这支乐队的早期乐迷所钟爱的元素。媒体常常用"丛林音乐"（Jungle Music）一词来形容艾灵顿公爵乐队早期的声音。这个说法不甚恰当，因此我们最好还是别用。然而，让这一表述流行起来的基本音乐元素，却值得我们注意。即便是在20世纪20年代的《再见东圣路易斯》（St. Louis

Toodle-Oo）和《黑色与褐色幻想曲》（Black and Tan Fantasy）的录音里，艾灵顿公爵个性十足的听觉质感便已扑面袭来。从一开始，无论是对普通乐迷还是训练有素的听众而言，他的音乐便神秘而诱人，并在他的整个职业生涯中从未衰减。“你得知道，”指挥家兼作曲家安德列·普雷文（Andre Previn）曾经承认，“站在一千把小提琴和一千支铜管前，斯坦·肯顿（Stan Kenton）做出一个夸张的动作，所有录音室编曲家便会点头说‘哦，对，就是这样’。但公爵仅仅抬了抬手指，三支铜管便能奏出一把声音，这可把我看得云里雾里。”27

20世纪20年代和30年代期间，哈莱姆区中心清一色白人的豪华夜总会棉花俱乐部（Cotton Club）是艾灵顿公爵的音乐主场。也许对当时的乐迷而言，他的音乐听起来的确原始而荒蛮。但如果他们能够更深入地了解艾灵顿公爵的作品，便会发现与音乐表面散发出来的能量截然不同的、近乎几何形式的严谨结构。当时，没有哪位爵士作曲家比艾灵顿更具野心，能够打破常见的12小节和32小节的歌曲结构，在3分钟的录音里（偶尔会更长）探索各种结合主题、和声与间奏的方式，即便在非裔美国人悠久的本土音乐历史中，也鲜有这样的人。这个现象本身便值得写一篇博士论文来好好研究。但如果回头看看第三章中关于艾灵顿公爵《褐景》一曲的讨论，你便能大致了解他的音乐在架构上的复杂程度。如果你花些时间钻研五十来首艾灵顿公爵的乐曲结构，并与同时期的其他作品做个对比，便能一次次地看到，这位作曲家有着独特的技巧，表面上传达出的是一种狂野荒蛮的感觉，在音乐内部却埋藏着清醒明断的计算。其实，我猜想会有少数乐迷在初次听完艾灵顿公爵的作品后，决心投入时间深度沉浸在他的作品里。

最后还有很重要的一点。你在聆听艾灵顿公爵的全部作品时，要关注的不仅仅是公爵本人。在本书所提及的艺术家里，没人比他更痴迷于在一首又一首的曲子里，展现乐团中各个成员别具特色的贡献。这项工作在乐曲的创作阶段便已展开，艾灵顿公爵会从乐队成员的演

奏中或是从长期合作伙伴比利·斯特雷霍恩那里或多或少地汲取灵感。当这些作品在唱片中或演奏台上响起时，乐队成员为人熟知、受人爱戴的音乐形象，便随着音乐声陆续浮现。热爱艾灵顿公爵的音乐，便是珍视每一位成员。比如，于1928年加入乐队的中音萨克斯管手约翰尼·霍奇斯（Johnny Hodges），除了20世纪50年代曾短暂缺席以外，直到1970年去世的前几天，还在乐队中演奏。或者看看上低音萨克斯管手哈里·卡尼（Harry Carney），他在艾灵顿的乐队里一待就是45年。其他演奏家也与公爵一同共事了二十多年。我在听艾灵顿公爵作品时的一大乐趣，就是约翰尼·霍奇斯令人激动的滑音，或是巴伯·米利（Bubber Miley）仅用一个拔塞弱音器（看起来就像是通下水道的工具），就能让一把小号的音色千变万化。我们应该关注每位成员，这是他们应得的尊重。别光留意艾灵顿公爵呈现了什么，还要留意他汲取了什么，观察他的成员是怎样让他焕发出活力的。这种交流互换定能让你获益匪浅，而且这种经验还可以应用在音乐以外的众多领域。

其实，我二十多岁的时候，是通过一条意想不到的途径，了解到艾灵顿公爵的音乐遗产中这不见经传的一面的。大学毕业后，我第一份工作是在波士顿咨询公司（Boston Consulting Group，BCG），这是一家为《财富》世界500强的CEO提供昂贵建议的知名专业公司。［我并不是公司里唯一有音乐背景的外人—后来的节奏布鲁斯明星约翰·传奇（John Legend）当时也在BCG担任顾问。］我诧异地发现，咨询公司将艾灵顿公爵作为管理智慧之源，推荐给客户。艾灵顿的管理能力与本尼·古德曼一比，反差惊人。古德曼是一名完美主义者，对于自己聘请来的音乐家几乎从不曾满意，因此在他的强硬统治中，音乐家很快会精疲力竭，不少人短期内便离开了乐队。相比之下，艾灵顿公爵的乐队长盛不衰，是因为他们的老大并不追求完美，而是根据成员所展现出的强项来打造乐队曲目。整个团队充满生机和活力，许多成员一待就是几十年。我想这一领导理念大概可以应用到任何环境中，然而在爵士乐界所带来的成功是毋庸置疑的。音乐史上没有哪个

组合能比得上艾灵顿公爵的乐队半个世纪以来持续的生产力和高超的艺术造诣。28

艾灵顿公爵聆听指南：艾灵顿公爵的音乐生涯长达半个世纪，而乐队发展的每一阶段都创作出了至关重要的作品。但我得承认，我最喜欢的艾灵顿公爵时期是20世纪30年代末到40年代初。在这段时间里，乐队不但有大胆的音乐创作和超凡的独奏乐段，而这更是公爵最深得人心的时刻，这些都让我深感折服。不知怎的，他在创作出畅销金曲的同时，还能不断拓展他的艺术版图。有些读者会对此备感吃惊，但也许最佳的对比，是20世纪60年代披头士（Beatles）乐队的发展过程。这是一段引人注目的时期，每一张专辑的诞生都开启了一幅新的景象。当然，这两支乐队并不相同，却都成功地通过激进的新手法来创作歌曲，还吸引到了大量的听众。要听艾灵顿公爵的作品，我建议你从1940年到1941年的布兰顿—韦伯斯特乐队（Blanton-Webster band）开始，然后挑选一下同时期的其他曲目。我特别喜欢北达科他州法戈市的现场录音（1940），并强烈推荐于1943年在卡内基音乐厅上演的《黑色、棕色与米色》组曲，这是一部充满野心的作品。你还得听一听艾灵顿公爵早期的曲子，比如与巴伯·米利合作的《黑色与褐色幻想曲》《再见东圣路易斯》以及《慵懒时光》（The Mooche）。我还得承认自己很喜爱1950年的《艾灵顿公爵的名作》（Masterpieces by Elllington）、1951年的《哈莱姆》音诗以及1953年的《钢琴映像》（Piano Reflections）。如果你还意犹未尽，那么便去听听纽波特的现场录音（1956）、《圣乐音乐会》（Concert of Sacred Music，1966）以及后来的组曲，比如《悦耳雷鸣》（Sush Sweet Thunder，灵感源自莎士比亚）或者《远东组曲》（Far East Suite）。

比莉·哈乐黛

现在我们聊到了比莉·哈乐黛，而她将迫使我们抛开引导我们“欣赏”了那么多艺术家的分析性思维。（“欣赏”这个词其实挺悲哀的，音乐欣赏教师能不能换一个热情点儿的说法？）也许终有一天，我们能用数学手段来解构她歌声中微妙的音程细节与自由的节奏。在比莉·哈乐黛的成就背后，一定有某种科学存在，对此我毫不怀疑。但此时此刻，我们最好还是通过情感的维度来了解她的音乐。

其实，刚入门的听众可能比训练有素的学者更具优势。在比莉·哈乐黛的音乐里，没有替代和弦的变换，也没有满是半音花招的复杂的装饰乐句，高音区也不见突如其来的转调和繁花锦簇的音符。但我并不会因此否认哈乐黛大师级的地位。她是另一个意义上的大师，更私密化、直抵人心却毫不显摆。对我而言，她更是一位灵魂的诊断师，她的歌声直达我们脆弱的灵魂深处。

此处我关注的是她的音乐风格，而不是生平事迹。然而哈乐黛却让我们将二者视为紧密结合的一体—至少对她而言应该这样看待。她与威廉·达夫蒂（William Dufty）于1956年合著的自传《女士唱起布鲁斯》（Lady Sings the Blues），是第一本毫无保留的爵士回忆录。如今我们对明星生活中的种种已经司空见惯了，然而在艾森豪威尔执政时期，商业艺人是不会分享这些细节的。我摘一段她自传的开头，让你一窥其貌：“爸爸妈妈结婚的时候都只是孩子。爸爸18岁，妈妈16岁，我3岁。”接着，哈乐黛讲述了她惨遭虐待、染上毒瘾、沦为妓女及其他种种不幸，但也讲述了这些遭遇让她如何在20世纪30年代名扬四海，成为最受爱戴的爵士歌手。我不知道重重障碍是否能让她成为一名更优秀的歌手，但我确信一点：哈乐黛把这些经历主动透露给公众，不带一丝自怜自艾，无疑为我们提供了一种洞见，让我们得以了解她艺术造诣中的关键成分。她踏上演奏台或步入录音棚时，也是同样地坦诚。29

此时，再一次地，听众需要以相同的态度来回应。哈乐黛邀请我们每一个人同她建立起一对一的关系。这既不是毫无根据的断言，也不是评论家夸大其词。从某种精确的历史观点来看，美国流行音乐在经历了一系列的转变之后，开始追求与演唱者建立亲密的私人联系，而比莉·哈乐黛则象征着这一追求的巅峰一刻。这一连串变化源于一场技术革新，那便是20世纪20年代麦克风和电气扩音设备被引入了流行音乐。歌手们终于不用再大吼大叫，好让声音传遍全场，他们可以采用一种对话式的演唱方式，甚至对着听众喃喃低语。宾·克罗斯比和其他爵士时代低吟浅唱的歌手们深知这项技术的潜能，因此一种截然不同的演唱方式应运而生。但是，这些先锋音乐家开创的事业却在比莉·哈乐黛这里大功告成。她比当时任何一位歌手，都要更好地展示出，爵士乐演奏者如何褪去乐台艺人的矫饰与浮华，创造出一种与听众建立起直接关系的错觉。

我给你的建议再简单不过：当你聆听比莉·哈乐黛时，对于这种联结敞开心扉。若你有意愿，也可以继续分析，但这种分析，可能更多地会围绕着她对美国偶像型歌手的圆滑与外放的颠覆。没错，比莉·哈乐黛在唱功方面是佼佼者，而她的成就，也的确涉及技巧手法。但最本质的一点，却是她向听众敞开心扉时所需的沉静与自信。跟音乐手法和潮流不同，这份真诚永不过时。因此，如果来自遥远年代的金曲比当今自吹自擂的流行热歌更能打动你，也算是情理之中的事了。

比莉·哈乐黛聆听指南：哈乐黛20世纪30年代末到40年代初的录音，尤其是与萨克斯管手莱斯特·杨合作的作品，即便对非爵士乐迷而言，也是必听曲目。如果你想了解任何一种现代演唱风格的演变，或是20世纪美国音乐的发展，那一定得好好听听这些录音。你可以从《我的一切》（All of Me）、《无法生活》和《狠心对我》（Mean to Me）听起，但这一时期的每首曲子都值得聆听，甚至包括备用录音（最初并未发行，但现在已能获取，值得你费心找来听听）。到了这一时期的最后几年，哈乐黛对她的手法进行了重新定义，特别是在

《奇异的果实》（Strange Fruit）这张商业专辑里，大胆地提及了种族暴力和私刑的问题。除了这张1939年的作品，你也该找找她在20世纪40年代标志性的忧伤情歌，比如《情人》（Lover Man）和《早安，我的心痛》（Good Morning Heartache）。到了20世纪50年代，哈乐黛的歌喉不再，但她晚期的录音却依然情感充沛，1956年到1957年为制作人诺曼·格兰兹（Norman Granz）录制的曲目便是明证。在哈乐黛的音乐之旅结尾，你可以去视频网站找找她在1957年为哥伦比亚广播电视台录制的《美好与温存》（Fine and Mellow），这是我最钟爱的爵士瞬间。

查利·帕克

在我成为音乐家和乐迷的发展历程里，查利·帕克占据着特殊的地位。在我求学期间，我如狂热信徒一样沉浸在他的音乐中，希望能加入这支秘密的教派。我先用正常速度聆听他的曲目，再用半速聆听。我会搜罗珍贵的私制录音，并与官方录音棚版本做比较。我会钻研乐谱，在空白处做笔记。我仔细观察他如何制造张力并放入精致的乐句中，尝试总结出这些技法里蕴含的规则。

不过这个故事里最奇怪的部分在于，我对模仿帕克的风格丝毫不感兴趣。我十分清楚自己属于晚一辈的爵士音乐家。帕克在我出生前便已离世，而在他里程碑式的比波普录音问世二十多年以后兴起的音乐潮流，才是我个人爵士手法的基本构架的来源。但我依然认为在帕克的即兴演奏中，有某种完美的特性，值得仔细研究。在此使用“崇敬”一词，应该不过分。另一名对我具有同样程度启发的艺术家，也许只有约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（Johann Sebastian Bach）了。对两者

而言，音乐所属的时代与风格似乎并无关联。吸引我的，是两位艺术家的作品里数学精准性与丰沛情感的近乎柏拉图式的完美结合。尽管我的个人风格趋向让我踏上了一条不同的道路，但是我希望理解其中的运作方式，以此作为一种音乐锻炼，强化我的思维、听力以及指尖技巧（这是最终目标）。

帕克对许多人产生了这样的影响，尤其是他在世之时。他在堪萨斯市长大，当时那里正是一种新式布鲁斯风格爵士的中心地带，这种爵士的标志就是轻松的摇摆和流畅的4/4拍律动。帕克掌握了这种风格，但是到了20世纪40年代初，当他在哈莱姆区的即兴演奏交流会上开始小有名气时，他已经在自己的音乐手法中加入了一系列原创技巧，因其思维厚度和精湛的表现力而与众不同。在比波普音乐里，很多突破都直接出自帕克之手。尽管这种新风格从未企及摇摆时代的大乐队的普及度，但音乐家却有所留意。没有多少老一辈的乐手能够适应这一新风格的需求，但大部分进取的年轻音乐家，都把比波普奉为他们那一代的革命之音，而帕克则是他们的总司令官。

出于这个原因，我自认为算是这群追随者中的一员，当然是以我自己的方式。然而，我意识到自己的忠诚度根本无法与他们之中最投入的人相提并论—比如帕克的追随者迪安·贝内代蒂，对他而言，追随者一词不仅仅是个比喻。毫不夸张地说，他追随着帕克，观看了他的每场演出，并随身带着一台便携式录音设备以随时捕捉这名导师与名家零星的即兴段落。（从另一种病态的意义上讲，他也同样是帕克的追随者。贝内代蒂与帕克一样，沉迷于海洛因并因此丧命，享年34岁6个月—与帕克一模一样。）我永远做不到像他那样，因为一名音乐家做出这般自我升华，但我能理解为何帕克迷人的艺术造诣能够让其他人为其俯首，成为服服帖帖的信徒。

他的作品你该如何入手？我猜你不可能像迪安·贝内代蒂一样，花上大段光阴去学习帕克的音乐。更何况，帕克音乐中纷繁复杂的细节，很难阐明—不，我在这里指的不是精湛的技巧，帕克的技巧连最

普通的听众都能轻松分辨并深感佩服。但是，在他的艺术理念核心之处，不仅仅只有纯粹的速度。那表面上如烟花般绽放的声音，令他音乐里的众多创新变得更难以捉摸。但我有个办法，这个给外行用的方法，无疑对刚接触比波普的人而言也十分管用。我相信，这是体会现代爵士乐的捷径。

我希望你跟着音乐唱出来。

我已经听到有人在小声咕哝，表示反对了。有些人坚称自己五音不全、不会唱歌。好，你可以哼唱、吹口哨或随意发出什么声音，随你便。总之就是试着让自己融入帕克的演奏中，哪怕只有几小节也行，献出一份你的演绎。你可以从简单的开始。跟着旋律就行，即兴独奏就免了（你要是敢挑战的话以后可以试试！）。《时机已到》（Now's the Time）的旋律是一段12小节的布鲁斯，不算吓人。《比莉之跃》（Billie's Bounce）难度稍微大一些，但也在新手的能力范围之内。如果你把这些旋律听个五六遍，应该就能够与帕克一同“演奏”了。《慵鹿》（Moose the Mooche）和《致爱丽丝的布鲁斯》（Blues for Alice）难度更高，而《争鸣》（Confirmation）也不容易。然而，当你唱出这些旋律的时候，你会被比波普的精髓所包围。你能够感受到乐句中的节奏结构；即便你对半音体系和抑扬顿挫中的技术规则一无所知，你也能和它们融为一体。这样一来，你就能深度理解帕克为爵士乐语汇做出的贡献了。我曾指导学生这么做，知道效果不错。

你会爱上这种音乐学习方式，这可能连你自己都会感到惊讶（而且除了查利·帕克，这种方式对其他艺术家也适用）。跟着优秀的爵士乐演奏一同唱，会给我带来巨大的满足感，我想你也一样。即便结巴或跑调，你还是能获得对音乐的感悟，而安静、被动地聆听，很难达到这点。

在结束对查利·帕克的介绍前，关于如何理解他的音乐，我再提几

条额外的建议。他的比波普音乐结构如同迷宫，你很容易在其中迷失方向，以至于意识不到演奏中一些较为内敛的元素。他是一名无可比拟的抒情曲诠释者—他以演奏快速作品著称，而他演奏慢速乐曲的水平，与快速作品不相上下。事实上，他对流行曲目，像是《可以拥抱你》（Embraceable You）和《别怪我》（Don't Blame Me）的演绎，比任何同行都更为舒缓。他创造出了以悠闲的方式演奏这类乐曲的手法，并被当今的即兴乐手广泛使用。聆听这些曲目，欣赏帕克如何将他纷繁的句法和诚挚的浪漫合二为一。他不仅是一名坚决践行革命道路的实验先驱，更是爵士传统的传承者。正是出于这个原因，你也该特别留意一下他的布鲁斯表演，你能从中听出他的根基扎得有多深。他于1948年为萨沃伊（Savoy）唱片公司录制的《帕克的心情》（Parker's Mood）被誉为20世纪乐坛最优秀的布鲁斯作品之一，而他的佳作还有很多。

查利·帕克聆听指南：先听听帕克在1945年到1948年间的录音。在这段非凡的时期中，有帕克于1945年2月和5月与迪齐·吉莱斯皮合作的杰出作品，有为萨沃伊唱片公司录制的优秀曲目，也有为戴尔（Dial）唱片公司录下的影响非凡的录音。在这几年里，他还录制了一些现场演奏。尽管不少录音的音质比较一般（有些甚至糟糕透顶），但其中优秀的演奏还是值得一听。我尤其推荐1945年6月的纽约市政厅演奏录音与1946年爱乐会堂爵士乐音乐会（Jazz at the Philharmonic）。你也应该听听帕克晚期的录音，现在由神韵（Verve）唱片公司发行。帕克著名的弦乐团作品虽然在编曲上过于甜腻，但依然是现代爵士乐史上一座重要的里程碑，而其中帕克本人最喜欢的曲目是1949年弦乐版的《不过是朋友》（Just Friends）。此外我还要推荐1950年6月他与迪齐·吉莱斯皮、特罗尼奥斯·蒙克合作的录音，以及1951年与迈尔斯·戴维斯的演奏。你可以多花些时间聆听这些令人获益匪浅的晚期现场录音，但其中最杰出的是1953年5月在梅塞音乐厅（Massey Hall）的演出。有人称这场音乐会为“史上最伟大的爵士音乐会”，尽管我觉得这个称号有些武断，但严肃的爵士

乐迷绝对应该好好听听。

特罗尼奥斯·蒙克

谈到比波普的崛起时，特罗尼奥斯·蒙克往往被列为一名重要的革新家。因此，你可能会马上得出结论，认为他的音乐风格跟查利·帕克的大同小异，他们可能都依赖相同的句法和节奏，甚至演奏相同的曲目或是常常同台演出。然而名单往往具有误导性，对特罗尼奥斯·蒙克而言尤甚。聆听他的最佳方式，是将他视为个体，而不是艺术运动的一员。

蒙克无疑引领了波普的诞生，并对其发展产生了影响。然而他的音乐里更为出众的是颠覆当时套路的方式。与其他比波普音乐不同，蒙克很少会采用极快的速度演奏。在他的独奏里，你几乎听不到同时期的其他音乐家那熟悉的技法和节奏。蒙克跟他的现代主义同行不一样，他的即兴演奏不是拜占庭式的自由流淌，而是将自己的独奏建立在清晰的和声织体、节奏断层以及一系列自己发明的旋律手法之上。至于曲目，他通常喜欢演奏自己的作品，而其他音乐家却正好相反（这个现象随着时间推移而有所改变，他的许多作品都被纳入爵士标准曲之中，但是他的音乐是在1982年他去世之后，才流行起来的）。总之，虽然娱乐媒体将特罗尼奥斯·蒙克称为“波普大主教”，但多年来他的教派似乎只有一位真正的信奉者，那就是这名艺术家本人。当时人们甚至无法领会他的教派那些稀奇古怪的清规戒律。

你也许已经对蒙克音乐的难度有所耳闻，我刚才的解说可能又加强了这一印象。对希望效仿他的乐手而言，我必须承认他的风格的确

不易—尤其是因为效仿者需要放下一切在其他爵士乐类型中学到的技法。但是，对于用心聆听的听众而言，情况却截然不同。尽管他在音乐中融入了一些出人意料或偏离方向的元素，但他的旋律有不少都易于哼唱，有些甚至带有儿歌般的童真。历史上没有哪位爵士艺术家的音乐能像蒙克的作品那样容易辨认，他的风格几乎在每个音符中都有体现。听了几首他的曲子后，你就会觉得自己蒙着眼睛也能选出蒙克的作品。再听上几个小时，你的双耳便会调整预期，以适应他的音乐维度。在他的演奏里，你既能听得出幽默，又能听得出乐句和插入段中对话式的特点，还能听到创作音乐带来的喜悦，这些情感无一不贯穿于他所有的作品之中。

我要强调一下最后一点。自发的创造力是爵士乐的精髓。在我多年聆听爵士乐的经历中，印象最为深刻的一瞬就是自发性中的心灵感应能从台上蔓延至台下。音乐行进至某处，每个人都能感受到这种共鸣。独奏乐手（乃至整支乐队）获得了某种特殊的能量，宛如一种神赐的灵感将音乐抬升至一个新的层次。那一夜，前所未有的事发生了。你也许会扭头望向其他听众，然后四目相接—你也感受到了吗？—而他们也带着相同的表情望着你。然而，只有当音乐家突破套路与常规，抑或是鼓起勇气，甚至秉承纯洁之心并散发出探索新大陆的昂扬自信之气，最终进入心理学家米哈里·契克森米哈赖（Mihaly Csikszentmihalyi）称之为心流（flow state）30 的境界时，这种感应才能得以实现。即便在聆听录音时，我也能从蒙克身上感受到这种共鸣。面对音乐的各种潜能，他似乎全盘接受，不带一丝偏见。他在某种持续的心流中创作，对别人紧闭的音乐之门，在他的轻轻拨动之下，竟能神奇地开启。即使是不怎么听音乐的人，若是能把自己调到蒙克的波段，也定能感受到这一点。

在这一过程中，蒙克对音乐手法的精简也值得注意。我有时候会想象在每位音乐家的乐器上装一台出租车的计价器，记录每一个流逝的音符，衡量哪位音乐家能够使用最少的音符，传递出最丰富的信

息。蒙克无疑是这场比赛的冠军。他只收几块零钱就能带着你全城跑。他的音乐里没有任何无用的举措，甚至每一处停顿与迟疑，都是音乐成品中不可或缺的一部分。在蒙克的音乐里，四处皆是高超的删繁就简之道。没有哪位爵士艺术家，能像蒙克一样让我们体悟到，艺术家的风格犹如扬帆行驶：航行得最快的船，往往是毫不犹豫把沉重的包袱扔下甲板的那艘。即使是刚入门的听众也能听得出这一点，但是将他的作品和其他同期音乐家相比之后，他们可能会更加欣赏蒙克的这一特质。爵士乐是一种冗长的艺术形式，它最伟大的成就往往都有一些过量的成分。蒙克非但没有顺应这种趋势，更是将其推翻。如今聆听他的作品依然乐趣十足，其音乐中的颠覆性与20世纪40年代相比，丝毫不减。

特罗尼奥斯·蒙克聆听指南：将20世纪50年代末他为河岸（Riverside）唱片录制的曲目作为蒙克音乐探索之旅的起点。这些录音中呈现出了他最为著名的作品，包含多种多样的形式：与常驻乐队的合作、与嘉宾艺术家的合作以及钢琴独奏的演绎。他的这些音乐宝藏让我很难取舍，但我尤其喜爱他的独奏专辑，比如《特罗尼奥斯本人》（Thelonious Himself）和《特罗尼奥斯旧金山独奏》（Thelonious Alone in San Francisco）。我也特别喜欢他与约翰·科尔特兰的合作，以及与索尼·罗林斯共同演奏的专辑《灿烂的角落》（Brilliant Corners）。蒙克为蓝音唱片录制的早期音乐中有相同的曲目，你可以将两者进行对比，以获得更具深度的聆听体验。后来蒙克为哥伦比亚（Columbia）唱片录制的音乐，在曲目和伴奏方面稍显逊色，但也不乏出色的作品，比如《纵横交错》（Criss-Cross，1963）和《蒙克的时代》（It's Monk's Time，1964）。

迈尔斯·戴维斯

我希望能用晚会主持人的那套陈词滥调作为这一章的开场白—比如，“他的成就我无须赘言”或者“接下来的嘉宾用不着我来介绍”。要不然，我就得为这一段难以总结的职业生涯写一段简介。戴维斯在不断改造他的音乐形象，每当大部分乐迷搞明白他的成果时，他已经开始进行下一项工作了。在他早期的录音中，他与查利·帕克同台演奏比波普，到了事业晚期，他已经大胆地进入了嘻哈音乐的领域。在此期间，他成为冷静爵士的领军人物，发明了调式爵士乐，重新定义了大乐队的声音，并参与发起了爵士摇滚融合的革命。若20世纪是音乐史上最为活跃的年代，那么迈尔斯·戴维斯便是它的代表人物。他不顾一切，要抢先在他人之前踏入未来。在这个过程中，戴维斯似乎愿意放弃一切，甚至愿意放弃爵士乐的听众以及别人受他著名作品启发而产生的期待。

画家巴勃罗·毕加索（Pablo Picasso）有“蓝色时期”（Blue Period）、“玫瑰时期”（Rose Period）以及其他不同的风格。31 也许你可以用同样的方式去了解迈尔斯·戴维斯。然而我更希望你反其道而行之。不要听戴维斯作品中极端的例子，要去欣赏他非凡的连贯性，欣赏在这场前所未见的音乐革命中无处不在的核心价值。实话说，迈尔斯并不是一位能屈能伸、随遇而安的艺术家，尽管表面上他能适应风格与品味的变迁，但他的信仰却从未动摇。欣赏戴维斯的音乐，要从了解他的信仰开始，并弄明白这信仰是如何影响他的每部作品的。

我相信20世纪40年代末是戴维斯事业中决定性的一刻。那时，他不再尝试模仿迪齐·吉莱斯皮和其他杰出的比波普音乐家的炫技手法。无论在音乐史上的哪个阶段，这都是一个大胆的举措，但在这场追求速度与狂欢的现代爵士革命之中，他更可说是无畏。当戴维斯受雇于查利·帕克时，许多人认为他还撑不住大场面。当他作为乐队领班单飞

时，也没有成名。对于像戴维斯这样未经考验的小号手来说，放弃华丽的炫技，很容易被视为软弱的表现并被归入二流之列。然而在接下来几年里，戴维斯磨炼出许多让他受益终身的技法。最初这些手法让爵士界大吃一惊，特别是在1955年的纽波特爵士音乐节（Newport Jazz Festival）上，他对《午夜时分》的演绎不但让现场观众如痴如醉，更为他赢得了一份与哥伦比亚唱片的合约。但人们很快便清楚地意识到这辉煌的一刻绝不是歪打正着。简单来说，迈尔斯·戴维斯在某些方面的处理超越了任何人，他无懈可击的技巧让一场场艺术运动在他的音符之间迸射而出。

有人说戴维斯有着无穷的即兴旋律灵感，而这灵感也是他风格的起源。然而，我不太同意这一说法，因为这不能忠实反映出戴维斯的贡献。还是让我换种说法吧：戴维斯设法为一切声音赋予旋律性——即便是短小、断续的乐句，一个单独的音符，或是小号吹出的错音（极端情况），无一例外。没错，尽管这么说听起来很奇怪，但就连戴维斯吹错的地方我都会觉得悦耳。他塑造乐句的方法、用弱音器改变音色或为其增添质感的手段，以及调整力度的方式，为每一段旋律赋予了强烈的人文精神和个人性格。在1955年如此，到了1965年、1975年，直到他的事业终章，也是如此。

这些手法在慢速曲目中尤其突出，戴维斯光是凭借他演绎浪漫抒情曲的技巧，便能轻而易举地开创一番事业。32 然而，在轻松活跃的中速曲子和激动人心的高速作品中，相同的特质也决定了他的审美方向。无论乐队往前冲得有多快，戴维斯都不会显得匆匆忙忙或气喘吁吁。即便是在20世纪60年代中期的专辑中，节奏声部（钢琴师赫比·汉考克、贝斯手罗恩·卡特和鼓手托尼·威廉斯）凭借土星五号运载火箭般的助推能量摧毁他们的小号手老板四周的爵士时空连续体时，戴维斯却依然能沉着地控制全场，号口中吹出的每段乐句都会释放出万有引力将其他乐手牢牢抓住。没错，在20世纪40年代以后戴维斯的每一阶段的每张专辑中，你都能听到这样的特质，你可以边赞叹边享

受。

但是，不要错过戴维斯作品中另一个显著的核心价值。尽管它在戴维斯的艺术成就中举足轻重，却很容易被忽视。众所周知，迈尔斯是个凶悍的个人主义者和苛刻的乐队领班，尽管有数不清的传闻能证实他易怒的性格，他的音乐却道出了截然不同的故事。在那一代的音乐家里，没人能像他一样让整支乐队融为一体，即便乐队中的不少乐手都与他们的领班一样行事果断、情绪外放，他仍能整合每位乐队成员的贡献，创造出具有协调性和整体性的作品。这一点你在1949年到1950年的《冷静爵士乐的诞生》录音中，便能听到。然而无论你是听《几分忧郁》还是《骚酿》，在此后的每一个发展阶段中，这个特点也丝毫不减。音乐评论家一致认为戴维斯身边总是聚集着世界级的音乐家，可谓一名杰出的星探，然而他们却没怎么注意到乐队中美妙的氛围。虽然我无法获知戴维斯是如何达到这般成就的，但他却设法集合了每位乐手夺目的才华，创造出更加美妙协调的作品。即便每位成员都有机会彰显个性，百家争鸣，却依然没人能像戴维斯本人那样光彩夺目。这无疑是一种高难度的平衡，需要伟人戴维斯每时每刻的关怀和引导（或奚落与威胁，谁知道呢？）。无论如何，他们精彩的作品流传了下来，供后人欣赏。

因此，你当然应该细细品味这位艺术家音乐生涯的每个阶段，而迈尔斯·戴维斯著名的专辑《七步升天》（Seven Steps to Heaven），恰好可以总结这一历程。从比波普到冷静，到印象派大乐队，到调式，到强力波普，到融合再到放克，欣赏他变换风格的能力，他不仅仅是去适应，更是走在每一场运动的前沿。留意戴维斯对爵士小号进行的再定义，每隔五年左右，这位音乐家就会以全新角度做出大胆尝试。不过，在一首首领你步入仙界的音乐里，不要错过其中蕴含的极具目标性的凝聚力，也不要错过能让一切新风格俯首称臣的强大气场。

迈尔斯·戴维斯聆听指南：我真不喜欢在这儿挑挑拣拣。1955年

到1970年间戴维斯录制的每首曲子都震撼了我的心灵。即使在这些时期以外的作品中，我也发掘到很多宝藏。那我该怎么办？我只能举手投降，和大多数人一样，向你推荐被学者尊奉为最权威的现代爵士专辑《几分忧郁》（1959）。我想不出该怎样佐证这一称号，但这张专辑无论从哪方面看都是一部杰作。不过，你也得听听戴维斯与编曲家吉尔·埃文斯的合作，比如《勇往直前》（1957）、《西班牙素描》（1960）以及早期的《冷静爵士乐的诞生》（1949~1950）。接下来听一听他在20世纪60年代中期的乐队的专辑。《E.S.P》（1965）和《迈尔斯的微笑》（Miles Smiles，1967）便是出色的例子。同时期的现场录音也不错，如《在欧洲》（In Europe，1964）和录制于空镍币俱乐部（Plugged Nickel）的曲子（1965）。在后者中，戴维斯的乐队以华丽的姿态重新演绎了爵士标准曲目。接下来是爵士摇滚融合时期：《骚酿》（1970）是必听专辑，但你也可以听一听《杰克·约翰逊》（Jack Johnson，1971）和《转角之处》（On the Corner，1972）。茶余饭后，你还可以听一听他晚期时演绎迈克尔·杰克逊（Michael Jackson）的《人性》（Human Nature）和辛迪·劳帕（Cyndi Lauper）的《一次又一次》（Time After Time）。

约翰·科尔特兰

在长达四十年的时间里，爵士乐迷都生活在英雄的时代。每隔几年便会出现一位改变世界的伟大领袖（显然，女性被排除在这个至高无上的阶级体系之外），以手中的号角重新定义即兴演奏的规则，并引领时代思潮。路易斯·阿姆斯特朗是这张群英榜上的第一人：在1928年的《西区布鲁斯》中，他那段小号前奏，听起来宛如英雄降临

时的号角曲。后来出现的英雄人物，从科尔曼·霍金斯到查利·帕克，再到迈尔斯·戴维斯，都让听众坚信这一宗法王朝能够万代不易。

然而，它却分崩离析了。这并不是因为现在的爵士英雄销声匿迹了，我们面临的恰恰是相反的处境：英雄泛滥。爵士乐坛的多元化，于大局而言虽是好事，却也让单独的一名艺术家难以代表一个时代，或确立一种风格。若当时的音乐评论家能为大众提供一个名字、一个口口相传的文化符号，以此作为了解爵士乐的中心和出发点，我觉得爵士乐现在会更受欢迎。“如果听了××（此处填上英雄人物的姓名）的音乐，那么你就是潮人了。”唉，可惜世道已经变了。

约翰·科尔特兰是最后一位举世无双的英雄。1967年，科尔特兰因癌症去世，年仅40岁。而在这以前，先锋爵士乐迷对他的每一张专辑都翘首以盼，宛如那是来自未来的明信片，预示着下一场潮流的开始。科尔特兰怀着一份罕见的谦卑肩负起这些期望，却只求个人的进步，不把心思放在名声上。在很长一段时间里，他都在积极向大师学艺。20世纪50年代，他在迪齐·吉莱斯皮、特罗尼奥斯·蒙克和迈尔斯·戴维斯的乐队里磨炼技艺，逐渐成为一名巨星。当他站上爵士乐的前沿后，依然继续练习、学习、求进步。20世纪60年代初，越来越多的乐迷和评论家将科尔特兰誉为爵士乐坛新晋重量级冠军和新音乐的领军人，但他却专注于个人提升，无暇顾及这些名誉。

这对我们聆听科尔特兰音乐的方式产生了影响。尽管听众会将这名巨匠的作品视为精致完美的杰作，但我认为科尔特兰本人更希望我们将他的音乐视为一场探索，一部未完成的作品。无论在生活中还是在音乐里，他都是一名探索者，我认为他的目标并不是为子孙后代献上一套完美雕琢的音乐作品。在他生命的最后十年里，他穷尽了演奏萨克斯管的一切可能—遵循和声与摒弃和声、在西方音乐体系的内与外、与老派音乐家或最前卫的乐手同台。他深知一意孤行地踏入未知领域会带来机会，也会带来风险。约翰·科尔特兰甚至有时候会意识到自己已经触碰到了极限—事业晚期时，在天普大学（Temple

University）的一场现场录音中，我们能听到他把萨克斯管放到一边，边捶胸边唱出某种属于自己独门教派的仪式圣咏。在这些作品中，有一些很容易接受和欣赏，即便对于爵士入门乐迷而言，都是如此，但其他的，则会让你感到不适。然而，这一切都是一场探险，你在欣赏音乐时千万不能带着被娱乐至上的社会所培养出来的无所谓的心态。把聆听科尔特兰当作一次精神上的归隐，一次为期五天的排毒净化。尽量试着用这位艺术家在创作中采用的开放和探索态度，去听他的音乐。

有了开放的态度，你便可以使用一系列的聆听策略去欣赏科尔特兰的作品。如果你对音乐内部运作感兴趣，会发现有无穷无尽的技法等着你去分析。随便一个方面，你都能写一篇论文—比如，他的调式音阶，或是有时被爵士音乐家简称为“科尔特兰变换”（Coltrane changes）的多主音和声概念。然而，即使对这些话题毫不了解，你依然能欣赏他高超的才艺，以及被评论家艾拉·吉特勒（Ira Gitler）称为“音瀑”（Sheets of Sound）的魔鬼速度。当然，你也可以去探寻他精湛技巧之外的精神层面。其实，科尔特兰的所有作品都如艺术家本人一样，展示出了惊人的自控力，体现了他为大局着想而牺牲个人野心的精神，这表现在他与前辈大师的同台合作中（听听他和艾灵顿公爵的合作，品味一下这段跨辈分的交流），也体现在专辑《爱到极限》（A Love Supreme）与《唵》（Om）的神秘氛围里［后者中还有《博伽梵歌》（Bhagavad Gita）和《西藏度亡经》（The Tibetan Book of the Dead）的咏词］。

或者你也可以更进一步，尝试与这种超验的精神融为一体。我通常不会把爵士乐唱片当作冥想曲来听，但科尔特兰的作品绝对可以这么用。他甚至发行过一张名为《冥思》（Meditations）的专辑，虽然这张唱片有可能会颠覆你对冥想曲的认知。你也可以把形而上学和音乐学那些东西都扔到一边，单纯品味科尔特兰演奏萨克斯管时无人能敌的激情，这名超凡的即兴乐手可以和索尼·罗林斯或埃里克·多尔菲

一决高下，也能把优秀音乐家的音符丝毫不差地再现出来。当然了，如果你能把上文提及的音乐全都找来听那是最好了。科尔特兰值得你以开放的心态给予尊重和宽容，反过来，他会让你大开眼界。

约翰·科尔特兰聆听指南：乍眼望去，科尔特兰的音乐似乎比迈尔斯·戴维斯的更好理解。毕竟，科尔特兰巅峰作品的时间跨度不过是十年左右。然而，他把丰富的音乐能量压缩在了这短短的时间里，以至于入门者有超过五十张专辑可挑选，而每张都得到了乐迷的追捧。因此，我只能毫不留情地简化这个挑选过程，从每个时期中挑出两张专辑推荐给你。早期的约翰·科尔特兰带有明显的强力波普的特色，我会推荐录制于20世纪50年代末的《蓝色列车》（Blue Train）和《巨人的步伐》（Giant Steps）。至于科尔特兰在20世纪60年代的调式探索，我会推荐《我之所爱》（My Favorite Things）和《爱到极限》。他有很短的一段时间作品风格浪漫而灵动，我会推荐《抒情曲》（Ballads）和《约翰·科尔特兰与约翰尼·哈特曼》（John Coltrane and Johnny Hartman）。科尔特兰在自由爵士中的最后一搏，可以听听《升天》和《冥思》。先根据个人口味挑选你最喜欢的时期，然后强迫自己抛弃只求悦耳的观念，开始聆听其他时期的作品。

奥内特·科尔曼

在本书中，我反复强调欣赏爵士乐的手段是训练和培养听的能力，而不是去消化各种概念，接受别人的意见。换句话说，音乐评论家的最终目的应该是消灭自己的角色。当博识的听众能够听得出演奏的所以然并得出结论时，也就是不再需要评论家的时候。当萨克斯管

手奥内特·科尔曼名气大增时，围绕他产生的激烈争论，便是一个例子。科尔曼是先锋爵士的领袖，20世纪50年代末曾在爵士乐坛引起了巨大的争议。没有几个音乐家会遭受评论界的这般待遇。在爵士乐史上，相关文章对其作品是如此偏颇的，我想不出还有第二个。

而且，对于支持者和反对者而言都是如此。在科尔曼事业的初期，反对者对他的排斥尤为激烈，甚至一度达到要将他逐出美国爵士俱乐部之门的地步。他曾被萨克斯管手戈登·德克斯特赶下演奏台；迈尔斯·戴维斯称科尔曼“脑子有病”33 ；迪齐·吉莱斯皮甚至认为科尔曼演奏的不是爵士乐；鼓手马克思·罗奇据说还朝科尔曼的嘴上揍了一拳。作为20世纪50年代先锋爵士的先驱者，科尔曼不但从和声变换转入无调性音乐，还胆敢在协和与不协和声音的中间地带流连忘返，以上的种种，便是他需要付出的代价。

然而，拥护者也没让奥内特·科尔曼的境遇好到哪里去。他们的赞美使得他的音乐给人一种望而生畏、难以捉摸的印象。人们常常把他的音乐和“未来”这一概念联系到一起，连唱片公司都顺水推舟，把他的专辑命名为《爵士乐的未来形态》和《放眼未来！》（Tomorrow Is The Question!）。乐迷自然担心他们的小脑瓜没法消化这份超前的先锋性精神食粮。这种音乐常被包装成一颗埋入地底的时间胶囊，等待有朝一日重见天日，最终与世界分享这份财富。因此，当许多听众决定跳过这些唱片，把未来的音乐留给未来的听众去解读和评说时，也就并不意外了。

科尔曼本人的表态，让他的创作过程犹如独门神技附身，更没能帮他拉拢到追随者。他甚至为自己的创作方式发展出一种形而上的音乐哲学，并把这种为入门者准备的科学理论称为和声旋律理论（Harmolodics）。然而，当他向外行人阐述这套理论时，提供的暗示和线索比禅宗公案还要晦涩难懂，像玫瑰十字会的高等教义一般深不可测。

在聆听奥内特·科尔曼的时候，你一定要把这些包袱都扔掉。专注于音乐本身，而不是别人的评论。如果你回归音乐的本源并用心聆听，你会发现什么？首先，至少对我而言，是科尔曼余音绕梁、哀转久绝的萨克斯之声。这是一种别具人文气质的声音，但它有时会被淹没在整体音乐之中（比如，在因激进而闻名的专辑《自由爵士》里，当两组四重奏同时演奏时，奥内特的萨克斯便会被埋没）。尽管如此，我还是要强调这种私人化甚至亲密的声音，就是这位艺术家的核心魅力。你没法将它简化为理论和概念，那些手捧课本来学习科尔曼的人肯定会错失它的美感，不要这么做。科尔曼音乐中的布鲁斯气息和对灵魂乐的激情也是一样，这些特质也无法被浓缩为教条与宣言，不然的话，甚至连奥内特因革命性的突破而取得的声誉，都会被削弱。不过，我猜你听他的音乐是为了享受（我说的没错吧？），而不是为了在鸡尾酒会上抛出几个先锋派术语，好让熟人刮目相看。因此，你大可不必内疚，尽管去挖掘科尔曼的根，挖掘他的布鲁斯作品，了解他在节奏布鲁斯乐队中受到的影响，钻研他在风格形成之初如何汲取当时盛行于得州和美国西南部的粗犷的萨克斯曲风。在科尔曼引领先锋运动之前，曾在小酒馆里表演。因此，科尔曼在事业中期不但在他的黄金年代乐队（Prime Time band）中摇身变成放克音乐家，还与感恩至死乐队（Grateful Dead）里的杰里·加西亚（Jerry Garcia）一同录音，对此我一点儿也不惊讶。在这位萨克斯管手的音乐理念中，流淌着民粹主义的血液。

我认为只有当你领会了奥内特·科尔曼的音乐基因后，才能去聆听他那些无法无天的革命性作品。现在听听《自由爵士》这张专辑，把音量调到最大。你也可以办场派对，然后播放科尔曼用小提琴替代萨克斯的那首曲子，其中敲鼓的是他10岁的儿子。没错，他有时候特别放浪形骸，但这正是他的魅力所在，更是他的历史价值之体现。不过别忘了，奥内特·科尔曼可不是像约翰·凯奇那种以概念为导向的作曲家。他的音乐发自肺腑、大汗淋漓、专注当下、变化莫测又充满人性，他以强大的内力和决心，演奏出每个音符。换言之，他正因如

此，才称得上是一名爵士音乐家。如果你在鸡尾酒会上谈到先锋派时，抛出了奥内特·科尔曼的大名，我不会反对，但不要忘了他的爵士乐。科尔曼的音乐可能会让你有意外的收获。

奥内特·科尔曼聆听指南：我建议你从1959年和1960年科尔曼为亚特兰大（Atlantic）唱片公司录制的唱片开始入手。这些虽不是他最早的专辑，却代表了他最重要的几个乐队的首批成熟作品。1959年的《爵士乐的未来形态》是一张时长仅有38分钟的、大胆而杰出的专辑，参与演奏的有小号手唐·彻里（Don Cherry）、贝斯手查利·黑登（Charlie Haden）以及鼓手比利·西金斯（Billy Higgins）—他们都是这位萨克斯管手重塑爵士语汇时的最佳同谋。同年，这四人再次重聚，录制了《世纪之变》（Change of the Century），进一步巩固了科尔曼的先锋爵士领袖地位。听完这些作品后，我才会听录制于1960年12月的《自由爵士》。这是一部蓄意颠覆传统的作品，也是将噪声作为爵士表达手法的历史性一刻。科尔曼接下来为蓝音和哥伦比亚唱片公司录制的专辑名声虽不如前，却依然可圈可点。比如，你可以听一听《在斯德哥尔摩的黄金圈俱乐部》（At the Golden Circle Stockholm，1965）、《科幻小说》（Science Fiction，1971）和《美国的天空》（Skies of America，1972），体会一下他在事业中期对风格探索的广泛跨度。我更加欣赏科尔曼的放克乐句，并强烈推荐《在你脑海中起舞》（Dancing in your Head，1976）。在他晚期的作品中，我最喜欢《原始之美》（Virgin Beauty，1988）和获得普利策奖的《声音文法》（Sound Grammar，2005）。

深入探索

在本章中，我重点关注了几位爵士乐的革新人物，如果没提到你喜欢的艺术家或专辑，我要说声抱歉。然而，我的目标并不是提供一份囊括各大爵士乐艺术家的全面介绍，因为光这个内容就能出一本书。我要做的，是帮你开拓双耳的聆听能力，构建聆听策略，让你领略每位艺术家作品的精髓。若你想进一步了解爵士音乐家和爵士乐演奏，那么我推荐你看完本书后再读一些深度研究，比如我的作品《爵士乐的历史》（The History of Jazz）或《爵士乐标准曲目》（The Jazz Standards）或其他类似的书籍。本书的目的是提升你的鉴赏能力。这好比学习品酒，虽然专业知识帮得上忙，但即便不是葡萄栽培专业毕业的人照样也能学习。音乐也是一样。爵士乐就好比黑比诺或赤霞珠葡萄酒，广泛学习、培养出自己的品味，是深度钻研的基础。

近年来，“行家”（Connoisseur）这个词的负面含义越来越明显，许多人避之不及，这并不是没有原因的。我一听到这个词时，脑海中便会浮现出身着休闲礼服的绅士们，抿着白兰地，策划着下一场苏富比艺术拍卖会上该如何出价。没错，行家这一行当常常被阶级和经济利益所牵累。然而，如今财富和权力导致的扭曲，不再来自势利的艺术资助人，更多是源自全球娱乐公司强加在我们身上的模式。这些公司自诩为当今社会中的行家，在应该听什么音乐、分享什么音乐和称赞什么音乐上，有着巨大的影响力。我们确实应该把行家的概念从毫无人情味的商业势力手上夺回来，建立另一套等级体系。在这个体系中，知识和专长能够战胜财富和体制。也正是出于这个原因，当我试图了解一种音乐风格时，会向有这方面专长的人求助，这些人往往花费了几十年时间去钻研和鉴赏这种音乐风格。他们才是真正的行家，是一个健康的音乐体系中不可或缺的部分。同理，如果我们真的关心音乐，那么就应该追求这种真正的鉴赏能力，而不是休闲礼服。

我们还能从这些爵士革新者的身上学到什么？我希望大家都能学到这重要的一课：以每位艺术家自己的方式去了解他和他的风格。如你所见，每位音乐家的聆听策略都不尽相同。每次我开始接触某一位

音乐家的作品时，都会试着以开放的心态去听，听了一段时间后，我会自问：这名艺术家的意图是什么？有些音乐家注重理性，另一些则激情四溢；一些摇摆起来如痴如狂，另一些则寻觅诗意盎然的浪漫；一些朝着未来长驱直入，另一些则尽力保卫昔日的遗产。你不能对他们一概而论，这是对音乐家最起码的公平。但更重要的是，如果你埋怨新奥尔良传统乐手演奏不出比波普或先锋爵士的风格，或不满ECM唱片公司旗下某张内敛的专辑不能像贝西伯爵乐队那样摇摆，那么定会极大地削弱你聆听音乐的乐趣。

第七章 在当代聆听爵士乐

但这并不意味着没有超越一切风格的普遍标准。正如我在本书开头所讲，任何风格的爵士乐手，都该有自信而微妙的节奏感和速度感、灵敏的耳朵、不落俗套的能力、对音色的控制力、独特的音乐个性，等等。因此，你无须为每首曲子重建聆听体验。不过，一定要对每位演奏者、他的创作背景和创作意图抱有同理心的包容。这跟其他的处世之道差不多，这不是专业知识的问题，而是态度的问题。在社会交际的方方面面，这种理解力上的飞跃—站在他人的角度看待事物的能力—既是美德，更是恩赐。在爵士乐中也是如此。

在本章结束之前，我要提出一项态度上的要求，而这也可能是最为重要的一项。每当我接触一张新唱片、一场新演出时，我都会乐观地寄予厚望［借用词作者萨米·卡恩（Sammy Cahn）的话］。我依然记得当我还是少年的时候，初次前往爵士俱乐部的经历。在音乐开始之前，我会自言自语："今晚一切皆有可能！一切皆有可能！"我是一名屏息凝神的粉丝，而不是未来的音乐评论家和音乐历史学家。这听起来可能很天真，但我想不出还能以什么方法听爵士乐。相比之下，我在听古典音乐会的时候，一看节目单便能知道即将听到什么。如果当晚的节目单上写着贝多芬第八号钢琴奏鸣曲《悲怆》，那么接下来会听到什么音符我都一清二楚。摇滚乐和流行乐的演唱会就比较难以预测了，但我依然知道乐队会演奏家喻户晓的热门曲目，可能还会尽量演奏得跟专辑录音一模一样。尽管演出过程中有舞台道具跟视觉效果"助阵"，本质上却和昨夜在上一座城市中的演出毫无差别，巡演的下一站也是如此。而我一开始接触爵士乐的时候，便知道它的游戏规则完全不同。爵士乐面对的是无穷的可能性。音乐家自己都不知道上场后会演奏什么，而爵士乐界对即兴演奏的痴迷，确保了在演奏台上每首曲子都能得到非比寻常的美妙演绎。

当我第一次读到爵士乐评论家惠特尼·巴利叶特（Whitney Balliett）将爵士乐描述为"惊奇之声"时，我不禁点头称赞：他用四个字概括出了这门艺术对我而言的魅力所在。我不得不说，我对新声音

和新体验的开放的态度（开放这个词的程度有些太轻，不如说是我对于新声音的渴求），这种乐于接受惊喜的心态，为我的评论家生涯带来了不可估量的感官愉悦。已故的法国文学评论家罗兰·巴特斯（Roland Barthes）遇到钟情的段落和辞藻时，会用陶醉（jouissance）一词来表达他的心情。这个法语词在英语中没有精确的对应词汇，传达的是一种奇特的喜悦，包含有感官与美学层面的色彩 。我鼓励你在爵士乐中寻求这种“陶醉”之感。34

若你带着这个态度和前文描述的聆听技巧踏上音乐之旅，你不但能够继续探索本章未列举出的艺术家，还不用担心自己用错了方法。

读到这里，读者若是认为学习爵士乐便是聆听唱片的话，也不奇怪。毕竟，前文中提及的大部分音乐家，已经不会再踏上舞台了。除非爵士俱乐部播放全息投影，不然我们再也没机会目睹他们在台上演出了。我把大量篇幅放在了不再登台演出、不再参加爵士音乐节的艺术家身上，但是我不会因此而愧疚。若不仔细钻研阿姆斯特朗、艾灵顿公爵、科尔特兰等爵士乐大师的遗产，当今的听众是不可能深入理解爵士乐的。认真地欣赏和感受他们的音乐，依旧是学习这门音乐的最佳出发点。因此，我们必须聆听他们留下的录音。

但我们也要提醒自己，这些革新家都曾是在职的乐手，他们在一批批观众前夜以继日地演出，而数码光碟或黑胶唱片只能记录下这些艺术家的一小部分作品。体验爵士乐的理想方式永远是亲身到现场去聆听，让自己完全沉浸在灵感迸发的那一刻。也许对所有音乐类型来说，都该如此。但对爵士乐而言尤其有这个必要，因为它的信念就寄托在自发性之中，希望在每一场演出里，都能为艺术家和观众带来一场独特且无法取代的顿悟之旅。

因此，这便是你该关注当代爵士乐的第一个理由：你能够以适当的方式去体验音乐，那就是亲身去感受。你可以将它视为一场有着自身意图和契约的宗教仪式。跟其他意蕴深刻的仪式一样，其目的不仅

仅是唤起昔日之魂，更是要召唤起一种能够勾人魂魄和改变法则的魔力，让它们在当下也能大放异彩。听老唱片不可能达到这样的效果，至少比不上现场演奏。回想我自己经历过的伟大的音乐时刻，几乎都是在夜总会或音乐厅中。录音对我来说当然重要，我从中得到的收获也许比在现场活动中得到的还要丰富。但是那种特殊的情绪，那种“在拘束性的自我状态的界线溶化之时所得的高度得意和自由”35 —原谅我引用威廉·詹姆斯（William James）的《宗教经验之种种》（The Varieties of Religious Experience），但是把他这个描述用在爵士乐演出的精神上，比许多音乐评论家的文字都来得更精准—而这只有当我直接体验音乐家们高水平的创作时，才有机会感受。无论多伟大的唱片，都没法传递出这种感觉。只有当我全身心融入到正在演奏的爵士乐中时，才能体会到这种情绪。我认为你也一样。36

关于爵士乐迷为何不去看现场演奏，我听到过五花八门的理由。有时候他们坚称自己更喜欢老派的爵士乐风格。有时候他们则会罗列出当代爵士音乐家的种种缺陷，在他们眼里，现代人没有早期即兴乐手的活力与灵魂。也许他们想要一种音乐，能给脑海中那些20世纪50年代的黑色电影充当配乐，而只有西海岸爵士符合这个要求。也许他们喜爱新奥尔良传统爵士中纯粹的活力，于是翻来覆去播放布袋嘴37的曲子。也许他们想听大乐队的摇摆舞曲，或是自由爵士巅峰时的刺耳之音。我对这些人没什么意见。他们大可以随心所欲，爱听什么就听什么。但是，这些想法不能作为不听当代爵士现场的理由，这显然是站不住脚的。让我再强调一遍：本书中提及的每一种爵士乐，至今依然活跃在演奏台上。

事实上，爵士乐界也采取了种种方法，确保这些音乐在舞台上长盛不衰。不久之前，一支爵士乐队把迈尔斯·戴维斯的《几分忧郁》专辑中的音符逐个再现了出来。没错，不仅仅是独奏，甚至连每个鼓点、每个贝斯的音符，都一丝不苟地遵循原作。几个月后，拉维·科尔特兰（Ravi Coltrane）为了庆祝他父亲的经典专辑《爱到极限》发表

50周年，在音乐会上现场演奏了这张专辑里的音乐。与此同时，一家著名的爵士俱乐部举办了一场简戈·赖因哈特音乐节，纪念这名二战前夕别具影响力的乐手，向他的吉普赛式吉他技法致敬。要是你对大乐队情有独钟，你会发现它的各门各派依然在演奏舞曲。其实，一些摇摆时代的经典乐队也还在巡演。你依然可以去听格伦·米勒和贝西伯爵的乐队现场演奏，即便他们的领班早已辞世。艾灵顿公爵的乐队在他过世40年后也仍在巡演。“乐队自20世纪20年代以来便一直没有中断过演出，”现任指挥家查利·杨（Charlie Young）自豪地说，“这是历史上连续演出时间最长的爵士乐队。”38 而斯坦·肯顿则在遗嘱中声明，在他死后这支“名存实亡的乐队”不能再继续演出。然而，这并不能阻止同行和管弦乐队向他致敬，在巡演中演奏他的音乐。假如你是一名新奥尔良和芝加哥爵士的乐迷，那算你走运。在世界各地，成百上千的传统爵士乐队还在演奏着这类音乐。我怀疑，此时此刻，在世界的某个角落，就有人正在演奏《泰格拉姆》或《贝森街布鲁斯》。

因此，即便你的爵士品味还停留在禁酒令时期39 ，也不能以此作为借口，避开爵士乐仍在喷涌而出的沙龙和酒馆。

而更好的是，你可以打开耳朵，聆听今时今日的爵士乐。

你可能读过一些关于“爵士已死”的文章，或是类似声称爵士已处在危急存亡之际的郑重声明。假如你听信这些文章里的观点，那你定会认为爵士乐之于音乐，就像芝加哥小熊队（Chicago Cubs）之于棒球—不可能翻身，几乎就是徒劳的象征。尽管大部分给爵士乐做讣告的文章都肤浅且缺乏论据，但我也不能完全反对这些算命先生的观点。从经济效益的角度来看，爵士乐无疑正身陷困境。这种音乐被主流媒体排斥，导致在电视上、收音机里、视频网站首页和网络评论门户中，都几乎看不到爵士音乐家的身影。许多主流刊物早已不再谈论爵士乐。就算他们难得提及一次，也会被外行的写手拖累。最后一名爵士专栏作者可能10年前就被炒了鱿鱼，而杂志编辑都是听摇滚、流行和说唱长大的。这本来无可厚非，但在这样的局势下，也难怪这些

杂志会刊登大放厥词的文章，声称爵士已死。这些杂志编辑只是精确地概括了现状，在这个媒体为王的世界里，爵士乐被推到了一旁，为最新的标题党让道。

到头来对爵士界没有一个恰当的衡量标准。这个我接受。但我人生中挚爱的人和事其实都没有一个恰当的衡量标准，比如我的老婆跟孩子。他们的价值没法用金钱衡量，也不能按照在不同人群中的受欢迎程度一分高下。

另一方面，如果你不把爵士乐视为按点击率排序的文化形式，而从音乐本身出发对它做出评价（本书的目的就是希望你养成这种态度），那么你会得出一个截然相反的结论。爵士乐的发展健康得很，乐手的音乐造诣达到了前所未有的高度，声音与风格比以往都要丰富。每周我都能听到新鲜精彩的爵士乐。它从未如此触手可及—我可以舒舒服服地待在家里，在线观看世界各地爵士乐演出的高清直播。我可以去俱乐部欣赏，也能把俱乐部带到家中！只要花一小笔订阅费，每周都能欣赏到最新的爵士专辑。在学生时代，我常常要在爵士乐跟温饱之间做抉择，这样的奢侈一定会让我破产。好的爵士乐多得很，这就足以为之庆贺了。

然而，这么多作品自然会让人有种危机感，可供选择的音乐太多了，外行人压根不知道该从哪里入手。五十多年前，我们还生活在“英雄年代”，聆听爵士乐比现在容易多了。那时候，爵士乐迷会将一两名音乐家捧上神坛。这样一来，跟不识此道的人解释从何听起，绝对是小菜一碟。流行摇摆的时候，音乐评论家会推荐入门者听艾灵顿公爵、古德曼和贝西伯爵。当波普大热的时候，赶时髦的人会径直转向帕克、吉莱斯皮和蒙克，以此类推。然而，当我们身处多样化的时代，当爵士风格百花齐放时，我们又该如何是好？当英雄不再，我们该何去何从？换句话说，当世界各地都涌现出本土英雄的时候，会发生什么？哪怕是最资深的音乐评论家也会不知所措。你没法用两三个别具代表性的人物来概括当今的爵士乐坛。不过，这到底是没落的

标志，还是繁荣的象征？

且让我潜入这个复杂的局面中，试着理出个头绪来。我当然可以走捷径，为你罗列出当今最卓越的爵士音乐家。这位兄台，把这份名单拿去吧，希望你喜欢！然而，这样的话我恐怕只会帮倒忙。入门乐迷会不知所措，资深乐迷则会因这份名单的取舍问题立刻争吵起来。因此，我坚决不会给你列名单。[40] 我们更应该做的，是了解这些名单背后的大环境。因此，与其罗列一串陌生的名字来装腔作势，我还不如尽量为你指出当今爵士乐坛最强大的动力，并进行解读。这些动力，决定了这门艺术在当今呈现出来的特色。理解了这些动力的作用，当你下次听到爵士乐时，无论是在夜总会消磨时光，还是戴上耳机用心爱的随身听听音乐，你都会以很好的准备听出更多的含义。

第一种动力对你而言应该不会陌生，因为它已经对你的日常生活产生了方方面面的影响。我说的就是全球化。没错，爵士乐跟你的工作、房贷和油价没什么区别，它们都受到了全球化的影响。千里之外的局势甚至会与本地的事件产生密切的联系。

并不是人人都会从这些变化中受益。原本占据主导位置的人会面临新的挑战。举个例子，现在欧洲的爵士音乐节邀请的美国音乐家在逐年减少。本土人才在不断增多，欧洲大陆的各大城市都涌现出了一流的爵士乐队，主办方无须再花高额费用把艺术家从纽约和洛杉矶请过来。爵士乐在亚太地区不算成熟，至少现在不算。然而局势改变得很快。过去几十年里，这些国家一直从美国引进爵士乐，但现在它们已经开始输出优秀的艺术人才了。我们正在见证音乐产业的逐渐对等。这不仅仅意味着那些地区的爵士乐手提高了艺术水平，更引人注目的是，我从那些乐队中听到了自信心和独立意识。二十多岁时，我曾在国外生活过一段时间，当时遇到的爵士音乐家，都十分关注美国乐手的动向。他们一心只想学习并模仿美国乐手，不太愿意被其他文化影响。但如今，美国之外的爵士乐手已不可同日而语。现在当我出国旅行时，遇到的音乐家依然了解美国乐坛的动向，但他们却更加喜

欢谈论本土的优秀爵士乐，而且一谈便是滔滔不绝。

作为爵士乐评论家，现在的日子跟十几二十年前相比可不好过。我要跟进关注的东西太多了，要是不跟世界各地的同行保持联系，那么一星期下来就会错过很多好音乐。然而，对于普通乐迷来说，全球化是天赐的厚礼。无论你身处何方，优秀的爵士乐都唾手可得。换在几年前，我不敢说出这样的话。但是现在，从奥克兰到萨格勒布，好音乐任君选择。虽然说现在的媒体仿佛是被下了禁令，不得报道爵士乐，但他们也没法做到滴水不漏，你只须四处打探一番，便能找到。你要是在哪个偏远之地听到了好东西，请务必跟我说说。我们这些亚文化的人群必须团结一致才行。

这样的全球化导致在当今的爵士乐中出现了另一个重要的趋势：杂糅。爵士乐技法得到了全新的演绎，融入了世界各地的音乐曲风。从某种程度上说，这不过是延续了古老的爵士习俗。爵士乐汲取新音乐元素的能力，向来都比其他音乐种类强。即便在新奥尔良爵士刚刚诞生时，就已经吸收了布鲁斯、进行曲、宗教音乐等各色各样的灵感。但是，在当今的全球化环境里，混合与拓展的过程变得马力十足。如今，你不但依旧能够听到萨克斯管和小号，还能听到日本筝、波斯乌德琴以及苏格兰风笛。乐手有时候会演奏20世纪30年代的爵士老调，有时候则会把垃圾摇滚（grunge rock）或印度拉格变成爵士曲。乐队中有不同文化和不同国家的成员逐渐成为常态，尤其是在欧洲，来自五湖四海的乐手多元的文化背景让音乐获得了新内涵和新力量。虽然《四海一家》（We Are the World）改成爵士曲肯定不会好听（尽管作曲家是一名前爵士贝斯手），但是这四个字却抓住了爵士乐的特质，爵士乐正在不断跨越定义了我们生活的种种边界。

我相信这是当今音乐最激动人心的发展，而这种发展不仅局限在爵士乐坛，更是在全世界的音乐文化中随处可见。对，这个结论很极端，但这话我不会收回来。各地的音乐传统有机地融合在一起，每种都承载着上千年的历史，每种此前都从未相遇。我不信有谁听到这种

融合之后，还能无动于衷。每当我听到上了年纪的人抱怨现在的音乐里没有创新，我都会同情地摇摇头。很明显他们听的东西不对头。此外，我也很欣喜地看到，这些跨文化的合作对音乐之外的领域产生的作用。也许我们没能在分隔世界人民的社会政治的鸿沟上架起桥梁，然而在音乐的舞台上，我们展示出了相互尊重、自由交易以及非胁迫性合作的可能与优势。

横扫当今爵士乐坛的第三种动力是专业化。这并不是说前辈们就不把学识当回事，也不是说他们无意追求最高水准，不过新生代的爵士艺术家跟昔日的明星有着截然不同的训练方式。爵士先锋们往往都是自学成才，他们在表演的过程中学习，并一路上从其他同行身上汲取灵感。相比之下，21世纪的爵士乐手从学术课程和专业训练中受益良多，而前人则没有这样的机会。新时代的乐手大部分都在课堂中以系统化的方式学习爵士乐，并由教学经验丰富的老师进行指导。他们跟法学院毕业的律师和医学院毕业的医生一样，在执业前都有着类似的准备过程。

爵士乐和学术界的结合也有它的弊端。骂骂咧咧的老人家会抱怨新生代的乐手缺乏情感。在他们看来，这些人的演奏过于冷漠和理智，而这恰恰就是学习爵士乐时读死书的结果。那些批判爵士新秀的人，无疑能找出例子来支持这个结论。我的确感觉到当今的爵士乐听起来有些冷淡，这也许可以归因于爵士教育的侧重点。然而，我也遇到过顶级的新生代爵士艺术家，他们的激情和动力不但不输昔日的爵士英雄，而且正因为受到过正统教育，比他们更具表达力。在深思熟虑后，我认为这些学术课程的利大于弊，而且其积极的影响是如此显著，以至于我怀疑那些批评的人是不是居心叵测。我能理解一些人多少会有嫉妒之心—我在中学和几所大学前后待了12年，却没有一所学校教授爵士乐课程。没有爵士和声课程，没有爵士编曲课程，也没有即兴演奏课程。我不得不自己找时间自学。当时没有这些条件，我也只能百般无奈。但我绝不会责备现在有这个机会并把握住这个机会的

人。如今中学跟大学把爵士乐纳入课程大纲更是毫无争议可言。爵士乐已在学术界赢得了一席之地。

这种专业性对于你今天在爵士乐俱乐部听到的音乐会产生怎样的影响？也许最佳的对照便是现代体育运动。当今运动员的技术水准是前所未见的。一流的体育选手比以前跳得更高，跑得更快，投得更准。在赛场上，这种进步可以通过秒表或量尺来衡量。你当然没法这么精确地丈量爵士乐中的变化，但我坚信音乐也实现了类似的进步。我仿佛又听到了老顽固在冲着这句话嚷嚷，但这就是事实。你可以去听听21世纪的艺术家的表演，欣赏一下他们在处理罕见的节拍或复杂的歌曲结构时所体现的技巧。在1959年（这一备受爵士怀旧人士追捧的充满魔力的年份），音乐家可不敢用7/8拍演奏《你的一切》（All the Things You Are）。原因很简单：乐队一试就会散架。但是现在的大学生不费吹灰之力就能飞速地演奏出这种音乐。

复杂的大乐队曲目也是如此。这听起来也许大不敬，但如果你仔细聆听吉尔·埃文斯和迈尔斯·戴维斯担任编曲的古典爵士管弦乐，你会发现音乐家不时会奏错音。尽管总体来说音乐精彩非凡，但乐手却不能完全驾驭音乐。因此你不得不佩服当今的乐手，他们能将更复杂的音乐演奏得更加精准。当约翰·科尔特兰于同时期录制《巨人的步伐》时，乐队也跟得很吃力—听听汤米·弗拉纳根（Tommy Flanagan）在其中的钢琴独奏，你就会对他所遭受的痛苦深感同情。但是对现在的学生爵士乐队来说，演奏这首曲子是小菜一碟。我最近听到一名11岁的孩子演奏《巨人的步伐》，简直像弹奏《筷子圆舞曲》（Chopsticks）41 一样轻松。这就是当今的世界。证据无可辩驳：不管别人怎么说，爵士乐的演奏技巧已然大幅提升。

因此，尽管现在有些乐手认为前人的智慧已经过时，我依然会站出来捍卫年轻的音乐家。但是考虑到本书的目的，我还是把辨别是非的任务交给你吧。找五六支成员是刚从顶级爵士院校毕业的新兴爵士乐队，听听他们的音乐，然后自己做决定。这些年轻的音乐家，是热

血澎湃的赛车手，还是冷静克制的临床医生？若你听久了，会发现两者皆有，而区分他们的能力，便是在当今聆听爵士乐的核心。

假如你喜欢情感丰富的乐队，而不是专业学术的组合，那么你肯定乐于见到我接下来提到的最后一个主流趋势。在与主流商业音乐风格进行持续交流的驱使下，许多大型唱片公司和年轻爵士乐手发起了一场艺术复兴运动。这场运动还没有名称。跟其他几位评论家一样，我会将其称为新爵士（Nu Jazz）。但是，每当我使用这个名称时，连阅历丰富的爵士乐手都会一头雾水。新爵士？什么玩意儿啊？另一些人则试图把这种音乐归类到过去的音乐运动里，比如爵士摇滚融合或优雅爵士，以求扩充爵士乐的受众，但这样贴标签就忽略了这种音乐中新颖和独特的成分。

新爵士到底是什么？它从当代音乐中借鉴了一系列不同的声音和手法：音型循环和音色采样、说唱音乐和节拍音乐、电子音乐和重新混音、节奏布鲁斯套式和电子舞曲风格。乐队里也许会有标准的爵士乐器，但你要是看到DJ跟音响工程师参与进来，也不必大惊小怪。演奏台一旁的电脑里传出来的音乐可能比台上的小号还要多。或者，现场演奏可能只是给音乐会之后的“现场”混音做暖场。

在与商业音乐风格的交流中，爵士乐始终受益良多。1900年在新奥尔良是如此，今时今日在爵士俱乐部里也是如此。这是爵士乐显而易见的命运，它原本就是一场永无止境的扩张运动。爵士乐就像是一名俭省的厨子，量入为出，把残羹剩菜都扔到锅里。尽管爵士音乐家总是被刻板地塑造成自命不凡的人，但事实却截然相反—当今音乐界中没有谁能像他们一样，愿意四处汲取灵感。即使（大部分）商业音乐明星对爵士乐的现状一无所知，爵士乐手却对主流音乐文化了如指掌，并会毫不犹豫地按需索取。这一过程有时会变得十分别扭—每当我听到迈尔斯·戴维斯最后一张录音室专辑里的《嘟波歌》（The Doo Bop Song）时，还是会情不自禁地打个哆嗦。这名曾师从查利·帕克的小号手，却在这首曲子里朝平庸的说唱歌手伊斯·莫·比（Easy Mo

Bee）取起了经。有些跨界作品是明摆着的背叛，因为这些爵士乐手更感兴趣的是经济利益，而不是创造性的潜力。但戴维斯证明了拓展观众群与追求艺术性是可以并存的，即便是一代爵士传奇人物也能从当下正兴的流行音乐中学到东西。简而言之，这些跨界合作利大于弊。新鲜的声音与先进的技术工具让爵士音乐家大受启发，反过来，商业艺术家也能汲取爵士乐的长处。

我把当今爵士乐非凡的多样性浓缩为四个主题：全球化、杂糅、专业化和复兴。这些趋势依然在不断发展，而其中的流动性和未知性，让我们有理由相信它们仍处在初期阶段。这么看来，“趋势”一词可能会让人产生误解。它们更像是一股股势不可当的动力，短期内不太可能“过时”。我相信，在未来十年乃至二十年里，这四股动力依然会以各种激动人心的形式，塑造爵士乐的形态。

当然了，跟你将会在爵士俱乐部或音乐会听到的音乐相比，以上的概括只不过展示了冰山一角。但是，即便是这份对现状的简短综述，也清楚地证明了爵士乐并非像某些观察家（通常是站在老远的地方观察）所津津乐道的那样，处于衰亡阶段。停滞不前或是正在衰亡的艺术形式，没法展现出这般丰富的流淌性和多变性。它们不会如此变幻莫测。要是爵士乐真的这么容易琢磨透，那我肯定能精确地告诉你现场演奏中有什么内容。如果这本书写的是歌剧，那我能百分之百地预测出歌剧院即将上演普切尼或威尔第，明年如此，后年依旧。布基-乌基钢琴师演奏的音型跟和声进行，和20世纪20年代的一模一样，一个月后如此，一年后如此，十年后也是一样。要是这本书写的是波尔卡（Polka），我会叫你留意手风琴；要是写的是蓝草音乐（Bluegrass），那么我会叫你留意班卓琴，等等。这些多半不会改变。此类断言不需要什么预知未来的超能力：有些发展就是能被精确地预测出来。但爵士乐却不同，即便我们权衡了当今的几大主要动力，却依然难以想象未来会有哪般光景。爵士乐就像是有机生物，仍在塑造自己的未来。

有谁敢指明这门艺术形式未来的发展方向？反正不是我。依我看来，观众也许很快就能通过智能手机或某种手持设备参与到乐队的即兴演奏之中。也许机器人会踏上演奏台，与人类乐手同台演出。也许软件能像萨克斯管一样实时即兴演奏，而我们古板的脑瓜甚至无法领会。也许音乐家能通过虚拟影像和乐手进行互动。也许已故的音乐家能够通过数码重建起死回生，来一段现代流行歌的即兴独奏。在一门如此重视自发性且敢于冒险的艺术形式里，一切皆有可能。这也许会让我对未来的预测困难重重，但对21世纪的爵士乐迷来说，这无疑是天赐的厚礼。42

因此，我只能对爵士乐迷的未来做出一则可靠的预言，如磐石般坚不可摧。那就是：你一定不会感到乏味。

相信我吧。

这就引出了我的最后一项建议。我知道在前文中我已经给出了很多建议，但还有最后一点儿小智慧需要分享：不要把我的话当成真理。自己去聆听。尽管我已经和你分享了这辈子聆听爵士乐的心得，但在这个时候，来段免责声明总是没错的：结果可能因个体而有所差别。我给了你一本菜谱，但烹饪和品尝却是你的事了。再给自己加几道新菜吧，这事儿应该不难办。

附录 150位爵士名家：处于事业早期或中期的爵士大师

列出这个名单的目的并不是要开表彰大会，而是为你推荐一些值得关注的现代爵士艺术家。当今的爵士乐坛有很多潜在的乐迷，然而他们都对爵士乐敬而远之，只因不知从何下手。海量的乐手、录音、演出和播放列表让他们不知所措。据我估计，每年新发行的爵士专辑大约有五千张。此外，还有发行于20世纪的四十万张商业专辑。连行家也很难跟上这样的进度。因此，普通乐迷回避爵士乐，他们觉得尽管爵士乐挺有意思，却不值得花这些工夫去了解。这时候我们又能怪谁？另一些人则只把关注点放在几位历史人物身上，认为昔日的大师禁得住时间的考验。他们会反问，既然辉煌年代有那么多成就非凡的革新人士等待他们去钻研和欣赏，何必要在名不见经传的年轻人身上冒险呢？

我能理解这些乐迷的出发点，却不敢苟同。你若不走进俱乐部或音乐厅亲身体验爵士乐诞生之时的面貌，就没法真正领会这种音乐的激情和美感，而且，当今的音乐人值得我们用心支持。尽管先驱已

逝，但我们何其有幸，与许多杰出的爵士艺术家生活在同一年代。关注他们，支持他们。相应地，这些音乐家会开拓你的音乐视野，丰富你的聆听体验。

这份按英文字母表的顺序排列的名单，收录的都是处于事业早期或中期的爵士艺术家。我对老一辈音乐家充满敬佩之情，但那些早已仙逝的伟人不属于这份名单。在这里，年龄最大的艺术家出生于20世纪60年代，其中不少人还处于音乐生涯的早期。名单里的大部分音乐家，在未来的几十年里还会持续改变爵士乐的形态，而我希望你能关注他们的动态，并从中得到乐趣。

最后，我希望这份名单能成为你研究爵士乐的起点，而不是终点。虽说我能轻而易举地往里头再塞100个名字，但我觉得这项工作最好还是由你自己来完成。祝你赏乐愉快！

150名精英：处于事业早期或中期的爵士大师

A

Rez Abbasi（吉他）

Jason Adasiewicz（颤音琴）

Cyrille Aimée（声乐）

Ambrose Akinmusire（小号）

Melissa Aldana（萨克斯管）

Ralph Alessi（小号）

Eric Alexander（萨克斯管）

Joey Alexander（钢琴）

JD Allen（萨克斯管）

Ben Allison（贝斯）

Darcy James Argue（作曲家）

B

Jeff Ballard（鼓）

Nik Bärtsch（钢琴）

Django Bates（键盘乐器）

Brian Blade（鼓）

Terence Blanchard（小号）

Theo Bleckmann（声乐）

Stefano Bollani（钢琴）

Kris Bowers（钢琴）

Till Brönner（小号）

Taylor Ho Bynum（短号）

C

Francesco Cafiso（萨克斯管）

Joey Calderazzo（钢琴）

Ian Carey（小号）

Terri Lyne Carrington（鼓）

James Carter（萨克斯管）

Regina Carter（小提琴）

Chris Cheek（萨克斯管）

Cyrus Chestnut（钢琴）

Evan Christopher（单簧管）

Gerald Clayton（钢琴）

Anat Cohen（单簧管）

Avishai Cohen（贝斯）

Ravi Coltrane（萨克斯管）

Sylvie Courvoisier（钢琴）

Jamie Cullum（钢琴/声乐）

D

Joey DeFrancesco（管风琴）

Dave Douglas（小号）

E

Mathias Eick（小号）

Taylor Eigsti（钢琴）

Kurt Elling（声乐）

Orrin Evans（钢琴）

F

Tia Fuller（萨克斯管）

G

Jacob Garchik（长号）

Kenny Garrett（萨克斯管）

Sara Gazarek（声乐）

Robert Glasper（键盘乐器）

Aaron Goldberg（钢琴）

Wycliffe Gordon（长号）

Larry Grenadier（贝斯）

Mats Gustafsson（萨克斯管）

H

Wolfgang Haffner（鼓）

Mary Halvorson（吉他）

Craig Handy（萨克斯管）

Roy Hargrove（小号）

Eric Harland（鼓）

Stefon Harris（颤音琴）

Miho Hazama（作曲家）

Arve Henriksen（小号）

Vincent Herring（萨克斯管）

John Hollenbeck（鼓）

I

Susie Ibarra（打击乐）

Jon Irabagon（萨克斯管）

Ethan Iverson（钢琴）

Vijay Iyer（钢琴）

J

Christine Jensen（萨克斯管）

Ingrid Jensen（小号）

Norah Jones（声乐）

K

Ryan Keberle（长号）

Grace Kelly（萨克斯管）

Guillermo Klein（钢琴）

L

Julian Lage（吉他）

Biréli Lagrène（吉他）

Steve Lehman（萨克斯管）

David Linx（声乐）

Lionel Loueke （吉他）

M

Rudresh Mahanthappa （萨克斯管）

Tony Malaby （萨克斯管）

Mat Maneri （小提琴）

Grégoire Maret （口琴）

Branford Marsalis （萨克斯管）

Wynton Marsalis （小号）

Christian McBride （贝斯）

Donny McCaslin （萨克斯管）

John Medeski （键盘乐器）

Brad Mehldau （钢琴）

Vince Mendoza （作曲家）

Nicole Mitchell （长笛）

Robert Mitchell （钢琴）

Ben Monder （吉他）

Jason Moran （钢琴）

N

Youn Sun Nah （声乐）

Qasim Naqvi （鼓）

Fabiano do Nascimento（吉他）

Vadim Neselovskyi（钢琴）

O

Arturo O'Farrill（钢琴）

Linda Oh（贝斯）

Greg Osby（萨克斯管）

P

Gretchen Parlato（声乐）

Nicholas Payton（小号）

Jeremy Pelt（小号）

Danilo Pérez（钢琴）

Jean-Michel Pilc（钢琴）

Gregory Porter（声乐）

Chris Potter（萨克斯管）

Noah Preminger（萨克斯管）

Dafnis Prieto（鼓）

R

Joshua Redman（萨克斯管）

Eric Reed（钢琴）

Tomeka Reid（大提琴）

Ilja Reijngoud（长号）

Marcus Roberts（钢琴）

Matana Roberts（萨克斯管）

Joris Roelofs（萨克斯管）

Kurt Rosenwinkel（吉他）

Florian Ross（钢琴）

Gonzalo Rubalcaba（钢琴）

S

Cécile McLorin Salvant（声乐）

Antonio Sánchez（鼓）

Jenny Scheinman（小提琴）

Maria Schneider（作曲家）

Christian Scott（小号）

Ian Shaw（声乐）

Jaleel Shaw（萨克斯管）

Yeahwon Shin（声乐）

Matthew Shipp（钢琴）

Solveig Slettahjell（声乐）

Omar Sosa（钢琴）

Luciana Souza（声乐）

Esperanza Spalding（贝斯/声乐）

Becca Stevens（声乐）

Loren Stillman（萨克斯管）

Marcus Strickland（萨克斯管）

Helen Sung（钢琴）

T

Craig Taborn（键盘乐器）

Dan Tepfer（钢琴）

Jacky Terrasson（钢琴）

Thundercat（贝斯）

Ryan Truesdell（作曲家）

Mark Turner（萨克斯管）

U

Hiromi Uehara（钢琴）

V

Gary Versace（键盘乐器）

Cuong Vu（小号）

W

Joanna Wallfisch（声乐）

Kamasi Washington（萨克斯管）

Marcin Wasilewski（钢琴）

Bugge Wesseltoft（钢琴）

Anthony Wilson（吉他）

Warren Wolf（颤音琴）

Z

Miguel Zenón（中音萨克斯管）

致谢

我要感谢在我成为音乐家和作家的道路上，帮助过我的每个人。首先我要感谢舅舅特德，他在我出生前的几个月死于一场空难，并在我父母家留下了一台钢琴。若他没有在28岁那年英年早逝，现在定会成为家族里的音乐学者，甚至有可能成为著名作曲家。就这样，我继承了他的名字，并在他的钢琴前度过了许多快乐的时光。自那时起，我便深深地爱上了音乐。

后来，我向良师益友跟音乐家同行取经。我没法一一罗列他们的名字，也难以说清他们是如何开拓了我的眼界，激发了我的想象。然而，我要向他们以及在音乐界和其他领域培养年轻人才的所有人，表示最诚挚的谢意。

我还要感谢帮助我完成这本书的人，他们慷慨大方、才华四溢，在阅读完我的部分书稿后，提出了宝贵的意见。感谢Bob Belden、Darius Beck、Steve Carlton、Dan Cavanagh、Roanna Forman、Bill Kirchner、Mark Lomanno、Stuart Nicholson、John O'Neill、Lewis Porter、Zan Stewart、Mark Stryker、Dan Tepfer、Scott Timberg以及Denny Zeitlin。他们的参与并不意味着他们同意本书中的观点，我还要强调，书中若有不足，绝不是他们的责任。正因为有了他们，本书才增色不少。

我还要感谢促成了本书的Katy O'Donnell，她在项目早期给予了我莫大的帮助。还有我的编辑Lara Heimert和她的同事，没有他们，本书恐怕无法面世。最后，虽然我每天都会私下感谢我的妻子Tara和

两个儿子，Michael跟Thomas，但我还是要再感谢他们一次。借用艾灵顿公爵的话（本书以他起头，也用他收尾），我对你们爱得深沉！

1　这个故事可能是杜撰的。这个轻蔑的回答通常会被贴到“胖子”沃勒身上，然而有时候也会安在其他爵士乐大师身上。据说一个“可爱的老太太”问“何为爵士乐”时，从路易斯·阿姆斯特朗到斯坦·肯顿这些人都一字不差地说过这句话。爵士乐大师们一遍遍地重申爵士乐的这个“定义”，这种热忱发人深省。爵士乐学术界的教父级人物马歇尔·斯特恩斯（Marshall Stearns）甚至在他的权威著作《爵士的故事》[Story of Jazz（New York：Oxford University Press，1956），3.1.]中引用了这句话作为开场白。

2　参见《非洲节奏与非洲情感》（African Rhythm and African Sensibility，John Miller Chernoff，Chicago：University of Chicago Press，1979，54）。

3　在我的另一本书《治愈之歌》（Healing Songs，Durham，NC：Duke University Press，2006，60-65，162-167）中，关于生理学对节奏产生的影响，我列举了更多的研究成果。

4　约翰·亨利是美国民间传说中的一名非裔铁路工人，民谣中讲述的是他与机器较量的故事。—译者注

5　参见载于《流行音乐》中的《谈胡克如何找到他的布基之声：对经典音型的节奏分析》（“How Hooker Found His Boogie：A Rhythmic Analysis of a Classic Groove”，Popular Music 28，no.1，Ted Gioia and Fernando Benadon，2009，19-32）。

6　参见惠特尼·巴利叶特（Whitney Balliett）的论文《伟大的贝谢》（Le Grand Bechet），出自《杰利·罗尔、杰博和胖子：19篇爵

士乐小传》（Jelly Roll，Jabbo and Fats：19 Portraits in Jazz，New York：Oxford University Press，1984，37）。

7 记录于赞·斯图尔特于2015年5月21日发送给作者的电子邮件。

8 参见《艺术与无政府主义》（Art and Anarchy，Edgar Wind，New York：Knopf，1963，28）。

9 参见《爵士现场：图文传》（Jazz Lives：Portraits in Words and Pictures，Michael Ullman，Washington，D.C：New Republic Books，1980，229）。

10 参见载于《纽约先驱论坛报》中的《艾灵顿公爵为俄罗斯战争援助基金会演出》（“Duke Ellington in Recital for Russian War Relief”，New York Herald-Tribune，Paul Bowles，January 25，1943，12-13），重印于《艾灵顿公爵读者文摘》（The Duke Ellington Reader，ed. Mark Tucker，New York：Oxford University Press，1993，165-166）。

11 参见《爱之歌：不为人知的历史》（Love Songs：the Hidden History，Ted Gioia，New York：Oxford University Press，2015，92-120）。

12 参见《路易斯·阿姆斯特朗的新奥尔良》（Louis Armstrong's New Orleans，Thomas Brothers，NewYork：Norton，2006，239）。

13 参见艾伦·洛马克斯（Alan Lomax）的著作《杰利·罗尔先生》（Mister Jelly Roll，New York：Duell，Sloan&Pearce，1950，271）。大部分书都按照洛马克斯的拼法，将这位歌手的名字写作Mamie Desdoumes，但人口普查文件显示，她的名字实为

Desdunes。研究学者彼得·汉利（Peter Hanley）在查阅了教区档案后，认为这名被普遍认为是最早的布鲁斯歌手的克里奥尔（Creole）女性，于1879年生于新奥尔良。

14 “老爹”乔治·约瑟夫的评论选自《克里奥尔长号：基德·奥里和早期爵士》（Creole Trombone：Kid Ory and the Early Years of Jazz，John McCusker，Jackson：University Press of Missisippi，2012，54）。其他关于博尔登的评价选自《寻找巴迪·博尔登：爵士第一人》（In Search of Buddy Bolden：First Man of Jazz，Donald Marquis，Baton Rouge：Louisiana State University Press，1978，105，111，197）。

15 参见载于《旧金山公报》中的《“爵士”颂：一个新入词库的未来主义词汇》（“In Praise of ‘Jazz’，a Futurist Word Which Has Just Joined the Language”，San Francisco Bulletin，Ernest J. Hopkins，April 5，1913），重印于《爵士乐：一个世纪的变迁》（Jazz：A Century of Change，Lewis Porter，New York：Schirmer，1999，6-8）。

16 格林斯潘年轻时演奏过单簧管、萨克斯管和长笛，并考虑过将爵士音乐家作为职业。但是他十五六岁时，曾与斯坦·盖茨在同一支业余乐队中演奏，而盖茨比这位未来的美联储主席年轻一岁。格林斯潘与这名不久之后声名大振的队员比较了技法水平之后，发现还是经济学更适合自己。

17 参见《听我对你说》（Hear Me Talkin' to Ya，Nat Hentoff and Nat Shapiro，New York：Rinehart，1955，142-143）。

18 参见《音乐是我的情人》（Music Is My Mistress，Duke Ellington，Garden City，NY：Doubleday，1973，92）。

19 参见载于《村声》中的《塞西尔·泰勒：美国大师把伏都带

回家》（“Cecil Taylor：An American Master Brings the Voo-doo Home”，Village Voice，Gary Giddins，April 28，1975，125）。

20　艾灵顿公爵并非家族中第一个进入白宫的人。他的父亲在沃伦·哈定（Warren Harding）执政期间曾在白宫打散工做粗活，而这段经历让儿子所得到的万般礼遇显得更加神奇。

21　我发现输入“Marsalis”+“jazz”+“controversy”的搜索条件会返回大约十万条结果，不过这个话题不属于本书。

22　参见《魔鬼的号角：萨克斯管的故事—从新奇之音到冷静爵士》（The Devil's Horn：The Story of the Saxophone，from Noisy Novelty to King of Cool，Michael Segell，New York：Picador，2005，283）。

23　索尼·罗林斯与马克·迈耶斯（Marc Mayers）的对话，见载于《华尔街日报》的《因〈全心全意〉改变人生》（“Transformed，‘Body and Soul’”，Wall Street Journal，May 9，2014）。

24　参见《鹰之歌》（The Song of the Hawk，John Chilton，Ann Arbor：University of Michigan Press，1990，303）。

25　参见《音乐是我的情人》（Music Is My Mistress，Duke Ellington，Garden City，NY：Doubleday，1973，446）。艾灵顿公爵对拉尔夫·格利森的评论出自格利森的《爵士闲谈》（Jazz Casuals）电视节目试播集，于1960年7月10日录制于KQED演播室。

26　参见载于《艾灵顿公爵读者文摘》中的《比尔·科斯对比利·斯特雷霍恩的采访》[“Billy Strayhorn Interview by Bill Coss（1962）” in The Duke Ellington Reader，edited by Mark Tucker，New York：Oxford University Press，1993，502]。《音

乐是我的情人》（Music Is My Mistress，Duke Ellington，Garden City，NY：Doubleday，1973，446）。

27　普雷文与评论家拉尔夫·格利森交谈时做出这番评价。参见《公爵颂：路易丝、贝西、比莉、“大鸟”、卡门、迈尔斯、迪齐等其他大师》（Celebrating the Duke and Louis，Beesie，Billie，Bird，Carmen，Miles，Dizzy，and Other Heroes，Ralph Gleason，Boston：Little，Brown，1975，168）。斯坦·肯顿在20世纪40年代初到70年代末领导了一支既有流行性又极具实验性的爵士大乐队。

28　当时波士顿咨询公司的总裁兼首席执行官约翰·S.克拉克森（John S.Clarkeson）在一本小册子《波士顿视野》的《爵士乐与交响乐》（“Jazz vs. Symphony”，Boston Consulting Group Perspectives，Boston：Boston Consulting Group，1990）中介绍了艾灵顿的才能。

29　参见《女士唱起布鲁斯》（Lady Sings the Blues：The 50th Anniversary Edition，Billie Holiday with William Dufty，New York：Broadway Books，2006，3）。

30　参见《心流：最优体验心理学》（Flow：The Psychology of Optimal Experience，Mihaly Csikszentmihalyi，New York：Harper and Row，1990）。爵士乐的学生和创作者从《心流》中得到的收获会比从任何一本心理学书籍中得到的都要多，而这本书的知识并不仅仅局限在音乐领域。

31　戴维斯音乐生涯中期的一首关键作品，是他的长期合作伙伴吉尔·埃文斯创作的。这首曲子展现出了戴维斯的音乐才华，曲名刚好就是《致巴勃罗的布鲁斯》（Blues For Pablo）。

32　20世纪50年代和60年代早期，戴维斯可谓这类音乐的无冕之王，但他最终却放弃了这些甜美的情歌，一如在他善变的音乐生涯

中，还放弃了很多标志性的曲目。关于这一点，他曾对钢琴师基斯·贾勒特说过一句玄妙而颇具分量的话："你知道我为什么不再演奏抒情曲吗？因为我太喜欢抒情曲了。"摘自载于《号角》杂志中的《运动中的微光：基斯·贾勒特访谈》（The Shimmer in the Motion of things：An Interview with Keith Jarrett，Fanfare 16，No.5，Michael Ullman，1993，114）。

33　参见《50年代的爵士大师》（Jazz Masters of the 50s，Joe Goldberg，New York：Macmillan，1965，231）。戴维斯后来对科尔曼的态度有所缓和，你甚至可以在《迈尔斯的微笑》（1967）中听到后者的影响。

34　参见《惊奇之声：46名演奏者的爵士乐》（The Sound of Surprise：46 Pieces on Jazz，Whitney Balliett，New York：Dutton，1959）。《文本的愉悦》（The Pleasure of the Text，Roland Barthes，translated by Richard Miller，New York：Hill and Wang，1975）。

35　选自唐钺译本。—译者注

36　参见《宗教经验种种：人性之探究》（The Varieties of Religious Experience：A Study in Human Nature，William James，edited by Eugene Taylor and Jeremy Carrette，New York：Routledge，2002，213）。

37　阿姆斯特朗的昵称。—译者注

38　参见载于《芝加哥公报》中的《时隔92年，艾灵顿公爵乐队仍带来惊喜连连》（"After 92 Years，Duke Ellington Orchestra Still Offers Surprises"，Chicago Tribune，Randall G. Mielke，September 3，2015）。

39　指1920年至1933年这段时间，当时美国全面禁酒。—译者注

40　算了，我还是让步吧。在附录中我会为你提供一份“150位爵士名家”的名单，列举出了一些处于事业早期或中期的爵士艺术家，他们都值得关注。但先别翻过去看，也别把这份名单太当一回事。这里面不过是选取了当今爵士乐坛中的一部分代表人物，并不是绝对的。

41　尤菲米娅·艾伦（Euphemia Allen）创作于1877年的简易钢琴圆舞曲。—译者注

42　事实上，从某种程度上讲，爵士乐在未来的种种可能此刻正在发生。参见载于《科学美国人》中的《演奏爵士乐的机器人将会探究人与计算机的关系》（Jazz-Playing Robots Will Explore Human-Computer Relations，Scientic American，Charles Q. Choi，October 22，2015）；载于《纽约时报》中的《比莉·哈乐黛通过全息投影重返阿波罗剧院》（Billie Holiday，via Hologram，Returning to the Apollo，New York Times，Andrew R. Chow，September 9，2015）；以及《在音乐演出中通过智能手机实现观众互动参与的设计》（Designing Interactive Audience Participation Using Smart Phones in a Musical Performance，Oliver Hödl，Fares Kayali，and Geraldine Fitzpatrick），这是一份研究报告，公布于2014年在斯洛文尼亚的卢布尔雅那市举行的国际数码音乐论坛（International Computer Music Conference）。



未读 Club

为读者提供有温度、有质量、有趣味的
泛阅读服务



专属社群 独家福利
精品共读 活动特权

手机扫码
加入未读 Club 会员计划